L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

FEVRIER 1987 ■ N° 335

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

E.A.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	200 F	236 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	225 F	261 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	55 F PORT INCLUS 6 F	55 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) : T.T.C. 335 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1987
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 3

En bref...

Il n'aura pas fallu plus de huit jours pour que soit abrogé le texte instituant la semestrialisation des disciplines artistiques au Collège, contre lequel — dans l'éditorial de notre précédent numéro — nous appelions nos collègues à se mobiliser.

Voici le texte du Rectificatif paru dans le Bulletin Officiel de l'Education Nationale du 25 décembre 1986 :

Préparation de la rentrée 1987 dans les collèges

R.L.R. : 520-3

Rectificatif à la note de service n° 86-389 du 12 décembre 1986

(B.O. n° 45 du 18 décembre 1986)

Page V, le 2e alinéa du I d) « Les enseignements artistiques. L'éducation physique et sportive » est supprimé.

Il est remplacé par :

« Pour le brevet des collèges, le travail de chaque élève devra être évalué, tant en ce qui concerne la musique qu'en ce qui concerne les arts plastiques. Il s'agit, faut-il le rappeler, d'enseignements obligatoires qu'il appartient au principal de collège d'organiser en application de la politique fixée, au niveau national, pour la promotion des enseignements artistiques ».

Dont acte.

Francis Cousté

42e Année FEVRIER 1987 n° 335

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE*

CANZONET à Trois Voix de Thomas Morlay

L'iconographie présentée dans ce numéro reproduit une *canzonet* à trois voix de Thomas Morley, publiée non dans son recueil de 1593, *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces,* mais dans son important ouvrage théorique de 1597, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall musicke.* Sur les mêmes paroles son confrère John Bennett devait écrire en 1599 un madrigal à quatre voix figurant dans son unique volume de *Madrigalls to Foure Voyces.* Il était en effet monnaie courante que différents compositeurs mettent en musique un même poème, et il n'était pas rare qu'un même musicien propose deux versions différentes d'un même texte.

La musique de ce genre de pièces était imprimée dans des recueils dont chacun comportait seulement une des voix de l'ensemble et non sous la forme moderne d'une partition. Comme on le voit dans le fac-similé ci-contre, le discours musical n'était pas coupé de barres de mesure (l'introduction de ces dernières n'intervenant que vers le milieu du dix-septième siècle), tandis qu'en vue de l'exécution les diverses parties vocales pouvaient être reproduites, comme on le constate encore ici, sur un seul feuillet de telle manière que, celui-ci étant placé sur une table, les chanteurs puissent lire chacun le texte qui lui incombait en se disposant de façon adéquate. Les ensembles de notre temps spécialisés dans ce genre de musique, dont le Deller Consort n'est que l'un des plus illustres, observent encore cette façon de chanter assis autour d'une table.

D'origine italienne, le madrigal parvient en Angleterre en 1588 sous la forme d'un recueil intitulé *Musica Transalpina* comportant cinquante-sept pièces de divers musiciens italiens traduites en anglais, sur l'initiative d'un riche amateur, Nicholas Yonge, qui les avait compilées en vue de les faire chanter dans ses soirées musicales. Deux de ces pièces étaient dues toutefois à la main du plus grand compositeur anglais du temps, William Byrd, qui la même année publiait à son tour ses *Psalms, Sonnets and Songs of Sadness and Piety,* de nature, sinon de titre, madrigalesque. Cette double parution devait lancer la vogue du madrigal outre-Manche et c'est, de fait, de 1588 qu'il est convenu de dater les débuts de l'école des madrigalistes anglais, dont la carrière devait se développer de façon intensive et brillante sur un bon quart de siècle pour s'achever avec peut-être moins d'éclat en 1627, date des *Ayres or Falas for Three Voyces* de John Hilton.

Construit sur de courtes phrases musicales traitées contrapuntiquement, le madrigal fait normalement appel à trois, quatre, cinq ou six voix non accompagnées, chacune présentant en principe un égal intérêt musical. Le discours proprement polyphonique, largement majoritaire, est parfois mais non obligatoirement coupé de sections homophones où les voix procèdent verticalement sur les mêmes syllabes selon un progression harmonique. Les deux variétés les plus exploitées du madrigal, la *canzonet* et le *ballet* ou *fa la,* n'en diffèrent pas de façon essentielle ; la première s'en distingue plutôt par une facture polyphonique moins savante et une inspiration plus brève et plus alerte ; quant au *ballet,* il se trouve, comme son nom l'indique, originellement associé à la danse, et marqué de temps à autre par la récurrence d'une sorte de rrefrain généralement chanté sur les syllabes *fa la la,* d'où l'autre titre qui lui est attribué.

Riche d'une trentaine de compositeurs, l'école madrigalesque anglaise a pu brillamment rivaliser avec les écoles italienne et franco-flamande qui lui étaient en gros contemporaines, portant haut auprès d'elles la renommée d'une des périodes les plus prestigieuses de la musique européenne. Parmi les musiciens qui l'ont le plus remarquablement illustrée, on ne saurait trop louer les noms de William Byrd, déjà cité, Orlando Gibbons, Thomas Weelkes, John Wilbye, John Ward, Michael East, et ces deux brillants élèves de Byrd, Thomas Tomkins et Thomas Morley, dont le second a pu être parfois considéré à tort ou à raison comme le chef de cette école. C'est lui qui, en tout cas, a introduit dans le titre du second de ses cinq recueils (1594) pour la première fois en Angleterre le terme de *madrigal* ; c'est aussi lui qui, par privilège royal, a publié la plupart des œuvres de ses confrères ; c'est lui, enfin, qui, pour honorer la reine Elisabeth et son généreux patronage des arts et singulièrement de la musique, a obtenu de vingt-quatre de ses confrères, auxquels il s'est joint lui-même, la contribution d'un madrigal au recueil qu'il intitula *The Triumphs of Oriana* (1601), Oriana étant le prête-nom de la souveraine, avec pour seule obligation celle de conclure chaque pièce sur le distique :

"Then sang the shepherds and nymphs of Diana
Long live fair Oriana".

Parallèlement au madrigal, l'air au luth devait, avec John Dowland, Thomas Campian, Philip Rosseter et quelques autres, être aussi l'un des plus beaux fleurons de cet âge d'or de la musique anglaise. Il fallait sans doute le dire. Mais cela est une autre histoire...

Jacques MICHON

Mécénat HENKEL

Pour la seconde année consécutive : un guide d'initiation à l'Histoire de la Musique gracieusement mis à la disposition de tous les professeurs de musique.

Dans le cadre logique de son mécénat, Henkel France a décidé de rééditer pour l'année 87 son opération envers les professeurs de musique, instituteurs, animateurs.

Offert **gracieusement**, ce matériel a très rapidement connu un immense succès qui a incité M. Guy van Weddingen, de Henkel France S.A., à rééditer cette opération populaire pour l'année 1987.

Composition du Matériel :

- un classeur, comprenant trois cassettes de 56 extraits musicaux pour une durée totale d'écoute de 4 heures ;
- un manuel de 42 pages, racontant la vie de la musique au regard des compositeurs, des interprètes, des auditeurs et de l'expression musicale, et ceci à travers 6 chapitres allant du Moyen Age au XXe siècle ;
- 22 transparents couleur de très belle facture.

Déjà 2 300 exemplaires diffusés en 1986.
Prévision pour 1987 : 2 000 exemplaires.

Matériels sur demande au 47.23.44.76

Agence S 3 C, 22 avenue Pierre 1er de Serbie, 75116 Paris.

L'Ancienne Chanson Folklorique Française*

par **Gérard CARREAU**
Ecole de Musique de Saint-Etienne du Rouvray

4) ***Les difficultés***

A l'étude du fonds FORTOUL et à l'examen d'autres collectes évoquées plus haut, on mesure toute la difficulté et l'aspect hasardeux de ce genre d'entreprise. Beaucoup de collecteurs — sans même suspecter leur honnêteté intellectuelle — étaient incapables de noter une musique sous la dictée. Même au niveau du texte, instinctivement et pensant bien faire sans doute, on édulcorait, remplaçait une rime par une autre, rectifiait une concordance de temps, changeait un mot argotique, supprimait une strophe jugée choquante, etc. Quant à la musique, le collecteur s'est heurté à trois problèmes importants (en ne parlant que de ceux dont la formation musicale était suffisante (40)) :

a) La notation de ce qui, du 19e siècle et du début du nôtre, n'était pas notable, c'est-à-dire tous les ports de voix, appogiatures, micro-intervalles, effets utilisés par les chanteurs. Citons seulement cette phrase de Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY, Professeur au Conservatoire de Paris et envoyé en mission en Basse-Bretagne : "ils (les chanteurs bretons) ont une prédilection pour les notes élevées et les longues tenues ; ils ont la passion du style orné et surchargent leurs mélodies de fioritures et de notes d'agrément qui en rendent la notation parfois difficile" (41). Alors... imaginons l'exactitude du travail du simple instituteur ou curé de campagne ! Evidemment, ce problème se posait surtout dans les chants de voix, la mélodie des rondes étant, de par son caractère, plus simple.

b) On l'a vu plus haut, une quantité de chansons populaires utilise encore à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle des modes anciens, complètement oubliés dans les études officielles suivies par les musiciens de ce temps. Un des premiers enseignants à réintroduire l'étude des modes et leur utilisation en écriture, au Conservatoire, fut justement BOURGAULT-DUCOUDRAY. Là encore, instinctivement, le collecteur "corrigeait" certaines mélodies, ajoutant une sensible là où le 7e degré était à un ton de la tonique, supprimant la sixte majeure du mode de ré, pensant que le chanteur chantait faux, etc. Il faut lire à ce sujet le compte-rendu plein d'honnêteté que fait Maurice EMMANUEL (élève de Bourgault-Ducoudray) voulant éditer son recueil de "Trente chansons bourguignonnes du Pays de Beaune" (42) ; il fait appel à ses amis du pays, Charles Bigarne notamment (43) qui avait fait paraître en 1891 "Patois et locutions de Beaune, contes et légendes, chansons populaires". Découvrant un certain nombre de chants à base modale, d'instinct, Maurice EMMANUEL les "rectifie" afin de les couler dans le moule du mode d'ut et de son relatif mineur. BIGARNE se fâche, ne reconnait pas ses airs et refuse l'autorisation de publier sa collecte. Après avoir reçu l'enseignement de son maître, Maurice EMMANUEL se rend compte de son erreur et avec la grande probité qui le caractérise, publie enfin son travail dans l'esprit qui convient, retrouvant par là même l'amitié de BIGARNE.

Tout le monde ne s'appelle pas Maurice EMMANUEL, BOURGAULT-DUCOUDRAY, Vincent d'INDY, Paul LADMIRAULT, Charles BORDES – pour ne citer que ces musiciens là – et on est en droit de suspecter certaines notations. VAN GENNEP et COIRAULT ont nettement mis certains collecteurs à l'index, au plan musical. A l'inverse de

* Voir l'Education Musicale nos 331-332-333-334.

(40) Citons cette confession du chansonnier George CHEPFER, collecteur important à ses heures : "...Je dus me contenter d'en noter la musique et les paroles sur le papier, et c'est bien regrettable : car la notation est plus ou moins fidèle, et je me rends compte de ma trahison en vous redisant ces chansons qui perdent ainsi la saveur de la naïveté et de l'accent". (p. 418 de "George CHEPFER" DE Jean-Marie BONNET et Jean LANHER — Presses Universitaires de Nancy, 1983).
(41) "Mélodies Populaires de Basse-Bretagne", Lemoine, 1885.
(42) Durand, 1917.
(43) Charles BIGARNE (1825-1911), avoué puis greffier, publie quelques pièces de théâtre et se passionne pour la recherche des chansons folkloriques.

l'aventure BIGARNE-EMMANUEL, citons ce manuscrit du 18e siècle (n° 1252 de la Bibliothèque Municipale d'Avignon) "Chansons patoises notées (sic)" récemment publié par la Société de Musicologie du Languedoc qui comporte page 59 une mélodie avec deux dièses à la clé mais qui indubitablement en la majeur. Le sol se trouve donc naturel, ce qui s'explique si nous sommes en mode de sol transposé en la, mais la formule ci-dessous revient par deux fois :

La quarte augmentée, on le sait, n'était pas en usage et choquait les oreilles (diabolus in musica) : il est donc peu vraisemblable que cette notation soit correcte. Il est à peu près certain que le transcripteur a oublié le 3e dièse à la clé.

c) Le chanteur avait souvent des trous de mémoire, ou bien le collecteur avait besoin d'entendre plusieurs fois la mélodie pour parfaire sa notation. Les répétitions réclamées soit sur le champ soit quelques jours ou semaines plus tard présentaient souvent de nombreuses différences ! TIERSOT notamment (et d'autres encore) s'est trouvé face à ce problème et a dû le résoudre par recoupements, collages de versions différentes, etc.

5) *Les traces écrites :*

Nous avons vu que nos chansons étaient véhiculées essentiellement par la voie orale, mais aussi par le colportage. Il reste quelques traces de ces cahiers de colportage, vendus de village en village par les rouliers, mercelots, etc. Patrice COIRAULT (dont il sera parlé plus loin) a pu en retrouver un certain nombre et les étudier. On peut en feuilleter à la Bibliothèque Nationale. Ils ne contenaient pas de musique, chaque chanson portant en sous-titre "sur l'air de...", ou "air connu". Il était de coutume également pour ceux qui en avaient les moyens culturels, de se faire ses propres carnets de chansons. Peu de ces précieux carnets nous sont parvenus, du moins parmi les plus anciens, donc les plus intéressants. COIRAULT en a aussi étudié quelques-uns, notamment celui d'un certain HAYET dont il parle abondamment (44). Ils donnent une photographie de ce qui se chantait à un moment donné ainsi que de l'"état" de certains chants récoltés à d'autres époques. Bien sûr, au milieu des chants folkloriques, se glissent toujours quelques chants patriotiques, quelques noëls, quelques brunettes (45). J'ai eu pour ma part, la chance d'acquérir une série de trois carnets qui devaient appartenir à un notaire ou l'un de ses employés, datant sans doute de la fin du 19e siècle. Ils sont écrits à la plume, reliés au fil à coudre, mais ne renferment aucun chant folklorique. Les notations musicales sont bonnes, quelques-unes utilisent encore le système J.J. ROUSSEAU. Elles reproduisent les airs à la mode chantés au vaudeville et dans les salons bourgeois. *Voir exemple 13.*

6) *Le Félibrige*

Il est difficile de clore ce chapitre de la collecte sans faire un sort à part à la Provence, lieu d'élection du Félibrige. On sait que ce mouvement né en 1854 grâce à des gens comme Frédéric MISTRAL, ROUMANILLE, Théodore AUBANEL, CASTIL-BLAZE notamment, s'était donné pour but de réhabiliter la culture d'oc, lui donnant une littérature, étudiant son passé en créant des Ecoles (comme celle de Gastoun Phoebus), fixant une orthographe, une grammaire, inventant des structures, une hiérarchie (félibre, félibre majoral,...) et de nombreuses manifestations publiques. MISTRAL publie un dictionnaire "provençal-français", récemment réédité d'ailleurs. Ce mouvement, s'il eut et a encore des adeptes, a aussi suscité des réticences. Il semble avoir coupé la Provence du reste du monde occitan, et son esprit de système appliqué à la langue est devenu la cible de tous les linguistes occitans actuels. En ce qui nous concerne, le Félibrige (46) paraît bien avoir été un écran entre les collecteurs et la vraie chanson folklorique, les félibres collectant eux-mêmes, "arrangeant" aussitôt leur collecte en appliquant leur réforme grammaticale et orthographique et glissant au milieu de leur glane des compositions personnelles. DAMASE ARBAUD (1814-1876) qui fut le principal et le plus faible collecteur des chants folkloriques en Provence, entra en lutte ouverte contre le Félibrige (47). D'autres furent séduits, tel cet Adolphe DUMAS (1806-1861), poète provençal chargé par le Ministre FORTOUL de recueillir des chants en Provence en 1856. Sur place, les sirènes de ROUMANILLE le charment, il s'enthousiasme et ne mène pas sa mission à son terme.

(44) Voici la page titre de cette précieuse relique, ornée d'un dessin naïf représentant un vase avec fleurs : "Livre des Chansons — De plusieurs air Jolïe tirée sur d'jfferent sujets composez en partie par Jacques François Joseph Haÿez, natif de Valenciennes, ancien officier du Mont de Piété de cette ditte ville écrie, fait, embelie par lui, l'an de grâce 1772. Le présent livre seras toujours sencez appartenir au plus ancien et plus proche parens de l'auteur ; pour ainsi aller de mains en main, jusqu'à sa fin, telle est son intention" (orthographe sic).

(45) A noter, en ce qui concerne les noëls qu'il est possible de compulser de nombreux recueils, établis par de dévotes personnes ou par des prêtres et conservés précieusement dans les bibliothèques de paroisses ou dans les archives. Ces recueils, souvent décorés, enluminés, comportent la musique en général, parfois encore en notation carrée. Mais il faut savoir que nous avons affaire là à un matériau discutable au plan folklorique, puisque souvent de l'invention de paroissiens ou prêtres musiciens. Je ma plais — sentimentalement — à citer le recueil "Cantiques ou noëls pour chanter aux fêtes de Noël de la circoncision & des Roys et autres saints suivant noëls" venant de la paroisse de Bessans (Hte Savoie), exploité et publié par Jeanne RATEL dans son livre "Bessans chante" (Imprimerie Gaillard, 73230 St-Alban-Leysse, 1978).

(46) Au sujet de ce mouvement, consulter la "Renaissance Provençale" (1800-1860) d'Emile RIPERT et "l'histoire du Félibrige" de JOUVEAU.

Exemple 13

Le Pyrénéen.

Musique de P. Cheret

Risoluto

Dans mes rochers & mes montagnes dans mes vallons & mes campagnes je suis roi! je nargue l'orage & la foudre, et l'eni-vrante odeur de poudre, sans effroi! Le soir jouant des Casta-gnettes, tranquille au milieu des tempê-tes & du vent je passe en riant la frontiè-re cri-ant à ma troupe guerriè-re: En avant! en avant! en avant!

p — très fort

2

J'aime ma vie aventureuse;
mon âme n'est jamais heureuse qu'au combat!
je n'ai qu'une pensée
d'amour pour ma fiancée
mon cœur bat!
Ainsi que les aigles sauvages
planant au dessus des nuages
sans effort,
je franchis torrents & distance
Avec mes mulets de Valence
Chargés d'or (bis)

3

Oh! j'aime encor les fusillades
et je préfère aux sérénades,
le sourd bruit
des torrents & de l'avalanche
qui roule épouvantable et blanche
et qui fuit!
Car je suis l'enfant des vallées,
et je prends sur les Pyrénées
mon essor
jusqu'au jour où sur mon front pâle,
je dois recevant une balle,
tomber mort! (bis)

J'aime ma vie aventu-reu-se; mon âme n'est jamais heureu-se qu'au combat je n'ai qu'une pen-s-ée d'amour pour ma fian-cé-e mon cœur bat! Ainsi que les aigles sauva-ges planant au dessus des n-uages sans effort, je franchis torrents & dis-tan-ce avec mes mulets de Valence Chargés d'or Chargés d'or

7) ***Un collecteur exemplaire :***

Enfin, afin de bien faire comprendre ce que doit être une collecte honnête et scientifique, il faut rendre un hommage particulier au poète nivernais Achille MILLIEN. Cet homme a vécu modestement dans un bourg de la Nièvre, Beaumont-la-Ferrière (48), persuadé sans doute qu'il passerait à la postérité grâce à ses recueils de poèmes. Ceux-ci ont bien jauni et ont rejoint ceux de SULLY-PRUD'HOMME et Albert SAMAIN. Mais il a aussi consacré une grande partie de sa vie à récolter en Nivernais et Morvan des milliers de chansons, en compagnie de son ami Jean-Grégoire PENAVAIRE, violoniste et compositeur sans succès, qui notait avec grande exactitude les musiques pendant que lui-même notait les textes en respectant les idiômes et les patois. Chaque collecte, à la manière des découvertes archéologiques, était étiquetée avec une mention du genre : "notée le... à... auprès de M. ou Mme... née... en ...qui tenait cette chanson de..." *voir l'exemple 3.* Voilà une récolte passionnante et fiable qu n'a été qu'en partie publiée du vivant de MILLIEN. Seuls ont paru à cette époque son recueil "Chants et Chansons du Nivernais" (49) et quelques chants épars dans la Revue de la Ligue de l'Enseignement de Nevers ainsi que dans la Revue du Nivernais. Depuis, son ami Paul DELARUE, folkloriste et spécialiste du conte populaire, détenait l'essentiel de ce trésor. Celui-ci est actuellement exploité par son fils Georges Delarue avec l'aide du Centre Alpin et Rhodanien d'ethnologie de Grenoble. Un premier volume est paru (trois autres sont annoncés), d'une haute tenue scientifique. Pour les chercheurs et historiens, nous avons là l'exemple du matériel sur lequel théories et hypothèses peuvent valablement s'échafauder. A contrario, on peut citer l'"Anthologie des Chants Populaires Français" (50) de Joseph CANTELOUBE, très connue et qui continue de rencontrer un large succès. Cet auteur a déjà été cité plus haut au sujet du régionalisme mais il convient d'ajouter qu'aucun des chants publiés ne comporte mention de sa source, mieux même, l'auteur paraît s'attribuer tout le mérite de la collecte alors que l'on sait que ce musicien, s'il a effectivement collecté en Auvergne a fait de la compilation pour les autres régions. Pourquoi le cacher ? Nous savons par ailleurs que l'Institut d'Etudes Occitanes a parfaitement raison démontré les approximations et inexactitudes diffusées par CANTELOUBE en ce qui concerne le chant occitan, choses pardonnables à son époque, mais qui continuent à être répandues actuellement (51).

J'ai en préparation un dictionnaire bio/bibliographique qui, s'il voit le jour et trouve un éditeur, devrait rendre justice à quelques 400 collecteurs français qui ont, de 1840 à 1920 environ (52), couvert l'ensemble de notre territoire.

VII - Hypothèses et théories

A partir de toutes ces récoltes, des érudits, des universitaires, ont tenté des rapprochements, ont cherché des filiations, ont même essayé de trouver les "archétypes" des différents timbres et thèmes folkloriques, utilisant largement, d'ailleurs, les préfaces souvent passionnantes et documentées figurant dans presque tous les recueils importants déjà cités plus haut. Si l'on excepte les hypothèses hasardeuses d'un DE LA VILLEMARQUE et divers articles de modestes dimensions parus dans nombre de revues du 19[e] siècle et du début du 20[e], on peut se limiter aux principaux savants suivants :

— Tout d'abord Charles NISARD (1808-1889), bibliothécaire-adjoint au Ministère de l'Intérieur, attaché à la Maison du Roi Louis-Philippe de 1834 à 1848 puis attaché à la Commission du Colportage et Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres à partir de 1852. Il n'a pas collecté lui-même mais on lui doit un certain nombre d'ouvrages de réflexion qui ont presque tous le mérite d'être les premiers du genre :

"Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage" (1854),
"La muse pariétaire et la muse foraine ou les chansons des rues depuis 15 ans" (1863),
"Des chansons populaires chez les Anciens et chez les Français" 2 vol. ? (1866),
"Etude sur le langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue" (1873).

— Jean-Baptiste WECKERLIN (1821-1910), bibliothécaire du Conservatoire, compositeur d'une vingtaine d'opéras, odes, oratorios, etc. Collecteur et "traditionniste", il participe aux "Dîners de Ma Mère l'Oye" à la "Fourchette Harmonique" (société musicale, littéraire et gastronomique). Il publie de nombreux recueils, avec harmonisation pour piano :

(47) "Nous n'avons pas attendu jusqu'à ce jour pour reconnaître la valeur des œuvres poétiques de cette école, pour apprécier la grâce des poésies de M. Roumanille, la vigueur et l'énergie de M. Aubanel, le faire tout virgilien du chantre de Mirèio, mais nous avons toujours pansé, et cela de très bonne foi, qu'ils se trompent sur la forme, sur l'accoutrement, qu'on nous passe le mot, dont ils revêtent leurs écrits...". S'ensuit une très longue démonstration suivie de "Nous avons pesé sans prévention et sans parti pris les raisons apportées en faveur d'un système que notre conscience nous force à repousser, et si de nouveaux arguments venaient nous prouver que nous nous trompions, abjurant nos erreurs avec la même bonne foi que nous mettons aujourd'hui à soutenir notre opinion, nous nous féliciterions encore du résultat, car, comme l'écrivait note Gassendi à Van-Helmont :
Dans les démêlés littéraires et scientifiques, le vaincu est fort heureux, plus heureux même que le vainqueur, puisqu'il y gagne le plus l'instruction". (Damase ARBAUD, 1864 "Chants Populaires de la Provence").

(48) Sa modeste maison y est ornée d'une plaque commémorative et un monument lui est élevé sur la place du village. Né en 1838, il est décédé en 1927.

(49) Trois volumes publiés en 1906, 1908 et 1910 (le dernier en 180 exemplaires, pour des raisons financières !). Le volume de 1906 vient de reparaître (1981) chez LAFFITTE REPRINTS, la suite, sous la conduite de Georges DELARUE paraît au Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie de Grenoble.

(50) DURAND, 1951.

(51) Cf le disque des "Chants d'Auvergne" CBS n° 37 299 de 1982 dont la jaquette reprend les mêmes affirmations, actuellement à la limite du ridicule pour les spécialistes.

"Chansons populaires de l'Alsace" (1883),
"Chansons populaires du Pays de France" (1903),
"Echos du Temps passé",
"Chansons populaires des Provinces de France" (avec CHAMPFLEURY 1860),
mais aussi un ouvrage théorique :

"La chanson populaire" (Firmin-Didot 1886).

En réalité sa recherche s'appuie essentiellement sur des textes très anciens, remontant jusqu'au Moyen Age, il étudie beaucoup toutes les parutions des 17ᵉ et 18ᵉ siècles, ce qui rend fort suspectes ses conclusions bâties à partir d'un matériau en somme lui-même suspect au plan strictement folklorique. Curieusement, il ne s'appuie pratiquement sur aucune collecte, pas même celle du Ministère (très récente pour lui) ni sur celle de son collègue TIERSOT.

(A suivre)

(52) Ces deux limites dans le temps sont, certes, un parti pris, mais justifiable à mes yeux. La première date fait référence à Gérard de NERVAL et la seconde marque l'extrême fin de la vie "folklorique" dans notre pays. Mes innombrables correspondants sont tombés d'accord avec moi sur ce point. Toutefois, je dois citer ce reproche émanant d'un "Ethnologue Régional Correspondant de la Mission du Patrimoine Ethnologique auprès du Ministère de la Culture" : "Je ne vois aucune pertinence à votre découpage historique de Gérard de Nerval à 1930 environ. ...Je ne voudrais pas croire que votre limitation à 1930 ne soit en réalité une limite destinée à vous affranchir des rapports avec vos contemporains". Je crois avoir assez montré qu'après la guerre de 1914-18, la vie rurale a totalement changé dans notre pays. En plus de l'Ecole, de l'exode des campagnes, de l'industrialisation, la T.S.F. fait son apparition. L'ensemble de ces facteurs modifie profondément les conditions d'existence, de loisirs, de travail. Certes, tout n'a pas cessé d'un coup, il y eut quelques survivances, amoureusement entretenues par des instituteurs, des curés, quelques lettrés. Mais, pour les fêtes, il fallait "re"ssortir le fichu de la grand'mère, les sabots de grand-père, la biaude du cousin ! J'ai pour ma part assisté à des soirées aveyronnaises où, bien sûr, la bourrée était là, mais elle était "restituée", venant souvent des recueils de Louis Froment, Branchet et Plantadis, etc... Et il en est de même en Bretagne, au Pays basque, dans les vallées closes de Savoir (la Clarée, la Hte Maurienne où les recueils de Tiersot, Servettaz sont utilisés, sans le savoir...), etc... Il faut être bien conscient qu'entre les deux guerres mondiales, l'enseignement public d'une part et les innombrables sociétés folkloriques ont maintenu le folklore en répandant la chanson, mais apprise cette fois systématiquement et, à l'école, à partir de textes écrits ! Qu'on m'entende bien : loin de moi l'idée de critiquer cette survivance, bien au contraire, mais elle n'est pas le folklore vivant. Quoi qu'il en soit, il est évident que comme toutes les limites, celle de 1920 sera transgressée, car je prendrai soin de rendre hommage à des collecteurs postérieurs mais présentant des garanties sérieuses comme Jean DROUILLET, Fernand GUERIFF, CANTELOUBE pour l'Auvergne, etc...

BACCALAUREAT - Série A 3 - Session 1986

KUHLAU. Sonatine opus 20, n° 3.
Edition Peters, p.24-25.

Larghetto.
sostenuto

staccato assai

sosten.

staccato

sosten.

staccato e cresc.

cresc.

ten.

dim.

EXAMENS et CONCOURS

BACCALAUREAT - Série A 3 (Session 1986)

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE

(sur 10 points)

BRAHMS, *Quintette pour piano et cordes en fa mineur opus 34,* troisième mouvement : scherzo, édition Heugel, p. 35 à 47.

1°) Relevez les thèmes principaux et indiquez leurs caractéristiques (tonalité, allure générale, instrumentation, type d'accompagnement, procédés d'écriture).

2°) Quel est le plan de ce mouvement ? Justifiez votre réponse.
En quoi le plan et l'esprit de ce scherzo vous semblent-ils originaux ? Justifiez votre réponse.

3°) Quelles remarques peut-on faire sur l'utilisation des instruments ?

4°) En vous appuyant sur un ou deux exemples précis empruntés à des œuvres du XVIIIe siècle, dites en quoi ce scherzo se différencie d'un menuet.

B. ANALYSE HARMONIQUE

(sur 10 points)

Voir page précédente.

KUHLAU, *Sonatine opus 20 n° 3,* édition Peters, p. 24, 25.

1°) Quelle est la tonalité générale de ce passage ?

2°) Relevez les modulations, indiquez le plan tonal.

3°) Indiquez sur quels degrés s'appuie l'harmonie des mesures 1 à 8 (1er temps).

4°) Relevez les cadences et précisez leur nature, de la mesure 1 à la mesure 16.

5°) Quel procédé d'écriture observe-t-on de la mesure 17 à la mesure 22 ? Justifiez votre réponse.

6°) Faites l'analyse détaillée des mesures 23 à 27 (1er temps) : nature, état, chiffrage des accords, notes étrangères, cadences.

Solfège A 3 - Session 1986

Modéré et doux ♩ = 80

2

Rall. molto ....

Rall. ..... molto ...

mf

ATº

ATº

p subito

p

p

Poco

morendo ....

pp

■ **Etablissements comportant des enseignements en sections : A3-F11. (B.O. nº 36).**

Académie	Département Ville	Etablissement	Section A3		F11
			Arts plast.	Musique	
Aix-Marseille	04 Digne	LA David Néel	•		
	05 Gap	L D. Villard	•		
	13 Aix-en-Provence	L E. Zola Arc-de-Meyran	•		
	13 Aix-en-Provence	L P. Cézanne		•	
	13 Marseille	L Thiers	•		•
	13 Marseille	L Marseille-Veyre	•		
	13 Marseille	L Montgrand		•	
	13 Marseille	LT M. Curie			
	13 Marseille	LT Diderot			
	13 Martigues	LYP Langevin	•		
	84 Apt	LE Pl. Charles de Gaulle	•		
	84 Avignon	L Th. Aubanel	•	•	
Amiens	02 Château-Thierry	L J. de la Fontaine	•	•	
	02 Laon	L P. Claudel	•		
	02 St-Quentin	L Henri Martin	•	•	
	02 Soissons	L G. de Nerval	•		
	60 Beauvais	L Félix Faure	•	•	
	60 Chantilly	L J. Rostand	•		
	60 Creil	L J. Uhry	•		
	80 Amiens	LE Bd de St-Quentin	•	•	
	80 Amiens	L Michelis		•	
	80 Peronne	L P. Mendès-France	•		
Besançon	25 Besançon	L L. Pasteur	•	•	•
	25 Montbéliard	L Cuvier		•	
	39 Lons-le-Saunier	LE rue Dr Michel	•	•	
	70 Vesoul	LE Belin	•		
Bordeaux	24 Bergerac	L Maine de Biran		•	
	24 Périgueux	L L. Gatet	•		
	24 Sarlat	L La Boétie	•		
	33 Arcachon	L Grand Air	•		
	33 Bordeaux	L Camille Jullian	•	•	•
	33 Bordeaux	L Michel Montaigne	•		
	40 Aire/Adour	L G. Crampe	•		
	47 Agen	L B. Palissy	•	•	
	64 Bayonne	L Cassin	•	•	
	64 Pau	L L. Barthou	•	•	
Caen	14 Caen	L Malherbe	•	•	•
	50 Octeville	L Millet		•	
	61 Alençon	L M. de Navarre	•		
Clermont-Ferrand	03 Montluçon	L rue Staël		•	
	03 Moulins Yzeure	LT rue du Repos			
	03 Vichy Cusset	LP Bd du 8 Mai	•		
	15 Aurillac	L Emile Dulaux	•		
	63 Clermont-Ferrand	L 44 rue des Planchettes	•		
	63 Clermont-Ferrand	L J. d'Arc		•	
Corse	20 Bastia	L G. de Casabianca Val-du-Far	•		
	Sartène	L Sartène	•		
Créteil	77 Congis-sur-Thérouanne	LT Gué à Tresnes			
	77 Fontainebleau	L François 1er	•	•	
	77 Meaux	LN Moissan r. St-Ren	•		
	93 Aubervilliers	L M. Wallon			•
	93 Bondy	L J. Renoir	•		
	93 Le Raincy	L A. Schweitzer	•	•	
	93 Drancy	L Delacroix	•		
	93 Montreuil	L J. Jaurès	•		
	93 Saint-Denis	L P. Eluard	•		
	94 Fontenay-s/Bois	L Pablo Picasso	•		
	94 Ivry-s/Seine	L R. Rolland	•		
	94 Maisons Alfort	L E. Delacroix	•		
	94 Saint-Maur-des-Fossés	L D'Arsonval			•
	94 Saint-Maur-des-Fossés	L M. Berthelot		•	
Dijon	21 Dijon	L Carnot	•	•	•
	21 Dijon	L Le Castel	•	•	
	58 Nevers	L J. Renard	•	•	
	71 Châlon/Saône	L Ponthus de Thiard		•	
	71 Mâcon	L Lamartine	•		
	89 Auxerre	L Jacques Amyot	•	•	

Académie	Département Ville	Etablissement	Section A3		F11
			Arts plast.	Musique	
Grenoble	26 Montélimar	L Alain Borne	•		
	26 Valence	L C. Vernet	•	•	
	38 Grenoble	L Champollion	•	•	
	38 Grenoble	L Mounier	•		•
	74 Annecy	L G. Fauré	•		
	74 Annecy	L Berthellet		•	
	74 Thonon	L La Versoie	•		
Lille	59 Condé/Escaud	L Charles Deulin	•	•	
	59 Cambrai	L Fénelon		•	
	59 Douai	L Châtelet	•		
	59 Douai	L Corot		•	•
	59 Fourmie	L Cité scolaire	•		
	59 Gde Synthe	L du Noordover	•	•	
	59 Lille	L Fénelon		•	
	59 Lille	L Pasteur	•		•
	59 Roubaix	LT Arts appl. textile			
	59 Tourcoing	LP Sévigné			
	62 Arras	L Gambetta	•		
	62 Calais	L S. Berthelot	•	•	
Limoges	23 Aubusson	LC et M. rue Dumaset	•		
	87 Limoges	L A. Renoir	•		
	87 Limoges	L L. Limosin		•	
Lyon	01 Bourg	L Lalande	•		
	01 Bourg	L Quinet		•	
	42 Roanne	L J. Puy	•		
	42 Saint-Etienne	L H. d'Urfé	•	•	
	69 Bron	LT J.-P. Sartre			
	69 Lyon	L Ampère	•		
	69 Lyon	L Saint-Exupéry	•	•	•
	69 Lyon	L Lumière	•	•	
	69 Lyon	LT Martinière			
	69 Lyon	LT Diderot			
	69 Lyon	LT Montplaisir			
Lyon	69 Oullins	L Ch. des Chassagnes	•		
	69 Villefranche	L C. Bernard	•		
Montpellier	30 Nîmes	L A. Daudet	•		
	11 Carcassonne	L F. Sabatier	•		
	30 Bagnols-s/Cèze	L G. Philipe		•	
	30 Nîmes	LT Camargue			
	30 Uzès	L Gide	•		
	34 Montpellier	L Joffre		•	
	34 Montpellier	L Mas de Tesse	•		
	34 Montpellier	L Clemenceau			•
	34 Sète	L P. Valéry	•		
	66 Perpignan	L J. Lurçat	•	•	
Nancy-Metz	54 Nancy	L Chopin		•	
	54 Nancy	L H. Poincaré	•		•
	54 Nancy	LT Loritz			
	55 Bar-le-Duc	L R. Poincaré	•		
	57 Metz	L R. Schumann	•		
	57 Metz	L Fabert		•	•
	88 Epinal	L Cl. Gelée		•	
Nantes	44 Châteaubriand	L Moquet	•		
	44 Nantes	L La Colinière	•		
	44 Nantes	L Clemenceau		•	•
	44 Nantes	L Guist'Hau	•		
	44 Nantes	LT Livet			
	44 Nantes	L Bourdonnières	•		
	44 Saint-Nazaire	L A. Briand		•	
	49 Angers	L J. du Bellay	•	•	•
	44 Rezé	L J. Perrin	•		
	53 Laval	L Rousseau	•		
	53 Laval	L A. Paré		•	
	72 Le Mans	L Bellevue	•	•	
	72 Sablé-s/Sarthe	L de Tercy	•		
	85 La Roche-s/Yon	L Mendès-France	•		
Nice	06 Cagnes-s/Mer	L A. Renoir	•		
	06 Cannes	L Carnot	•		
	06 Grasse	L A. de Grasse	•		
	06 Nice	L E. d'Orves	•	•	
	06 Nice	L Masséna			•
	83 Hyères	L J. Aicard	•		
	83 Toulon	L D. d'Urville	•	•	
	83 Saint-Raphaël	L Saint-Exupéry	•		
	83 La Seyne-s/Mer	L Beaussier	•		
Orléans	18 Bourges	L Fournier	•	•	
	36 Châteauroux	L P. et M. Curie	•	•	
	37 Tours	L P. L. Courrier		•	•
	37 Tours	LP Choiseul			
	37 Tours	LP Descartes	•	•	

Académie	Département Ville	Etablissement	Section A3		F11
			Arts plast.	Musique	
	41 Blois	L Dessaignes	•	•	
	45 Montargis	L En Forêt	•		
	45 Orléans	L La Source Bd Voltaire	•	•	
	45 Orléans	L Pothier	•	•	
Paris	3e	Ecole Duperré			
	6e	LEI Livre			
	7e	L V. Duruy	•		
	8e	L Racine		•	
Paris	9e	L Lamartine	•		•
	9e	ENSATT			
	9e	Quinet		•	
	10e	L Colbert	•		
	12e	L P. Valéry	•		
	12e	Ecole Boulle			
	12e	LT E. Lemonnier			
	13e	Ecole Estienne			
	15e	L Buffon	•		
	15e	ENSAAMA O. de Serres			
	16e	L Cl. Bernard	•		
	16e	L la Fontaine		•	•
	18e	LT Renoir			
	20e	L M. Ravel		•	
Poitiers	16 Angoulême	L M. de Valois	•		
	16 Angoulême	LT Ma Campagne			
	17 La Rochelle	L R.-J. Valin	•		
	17 La Rochelle	L J. Daudet		•	
	17 Royan	L La Triloterie		•	
	17 Saintes	L Bellevue	•		
	79 Niort	L Jean Macé	•		
	86 Poitiers	L C. Guérin	•		
	86 Poitiers	L V. Hugo		•	
Reims	08 Rethel	LP Verlaine	•		
	08 Charleville-Mézières	L Chanzy	•	•	
	10 Troyes	L M. de Champagne	•	•	
	51 Reims	L J. Jaurès	•		•
	51 Reims	L Clemenceau	•	•	
	52 Saint-Dizier	L Saint-Exupéry	•		
Rennes	22 Lannion	L F. le Dantec		•	
	22 Saint-Brieuc	L E. Renan	•		
	29 Brest	LTI Kérichen	•	•	
	29 Quimper	L de Cornouailles	•		
	35 Saint-Malo	L J. Cartier	•		
	35 Rennes	L. Bréquigny	•	•	
	35 Rennes	L J. Macé	•		•
	56 Lorient	L Dupuy de Lôme	•		
Rouen	27 Evreux	L A. Briand	•	•	
	27 Vernon	LP Rte Ivry	•		
	76 Barentin	L Thomas Corneille	•		
	76 Elbeuf	L A. Maurois	•		
	76 Le Havre	L Cl. Monet	•		
	76 Le Havre	L François 1er		•	
	76 Rouen	L J. d'Arc	•	•	•
Strasbourg	67 Strasbourg	L Kléber			•
	67 Strasbourg	L Fustel de Coulanges	•	•	
	Illkirch-Graffenstaden	LT V. Scotto			
	68 Colmar	L C. See	•	•	
	68 Mulhouse	LA Schweitzer	•	•	
Toulouse	09 Foix	L Gabriel Fauré	•		
	31 Toulouse	L Saint-Sernin	•	•	•
	31 Toulouse	LT Jolimont			
	32 Condom	L Bossuet	•		
	65 Tarbes	L M. Curie		•	
	81 Albi	L Bellevue	•		
Toulouse	81 Albi	L La Pérouse		•	
	82 Montauban	L Michelet		•	
Versailles	78 La Celle-St-Cloud	L La Chataigneraie An. Corneille	•		
	78 Maurepas	L Sept Mares		•	
	78 Rambouillet	L. av. Gal Leclerc	•	•	
	78 Versailles	L La Bruyère	•	•	•
	91 Corbeil-Essonnes	L bd J. Jaurès	•		
	91 Montgeron	L Expérimental	•	•	
	91 Savigny-s/Orge	L J.-B. Corot	•	•	
	92 Asnières	L Renoir		•	
	92 Bois-Colombes	L Camus	•		
	92 Boulogne-Billancourt	L Polyvalent			•
	92 Châtenay-Malabry	L Mounier		•	
	91 Courbevoie	L P. Lapie	•		
	92 Neuilly	L La Folie St-James	•	•	
	92 Sèvres	L 1, r. Léon Journault	•	•	
	92 Vanves	L Michelet	•		
	92 Sceaux	L Marie Curie	•		
	95 Argenteuil	L R. Rolland	•	•	
	95 Ermont	L Van Gogh		•	
	95 Gonesse	LE Rte de Sarcelle	•		
Martinique	Fort-de-France	L Pointe des Nègres	•	•	
Guadeloupe	Pointe-à-Pitre	L Baimbridge	•	•	
Réunion	Saint-Denis	L Leconte de Lisle	•	•	
	Le Tampon	L R. Garros	•		

AVIS ADMINISTRATIFS

■ Programme préparatoire au titre de l'année scolaire 1986-1987 à l'épreuve A2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique et à l'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale.

• Le programme préparant à la seconde partie de l'épreuve A2 (histoire de la musique et crtique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique sera le suivant :

— J.S. Bach : cantate BWV 4 *Christ lag in Todesbanden ;*

— l'emploi de la musique classique dans les films de long métrage de 1968 à nos jours.

• Le programme préparant à l'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale comportera les six œuvres suivantes :

— Passereau : Il est bel et bon ;
— Bach : Magnificat (Parties 1-3-4-5-8-11-12) ;
— Beethoven : Quatuor nº 7 en Fa Majeur ;
— Liszt : Sonate en si mineur pour piano ;
— Ravel : Le Paon, extrait des *Histoires naturelles* ;
— Varese : Ionisation.

■ Baccalauréat d'enseignement général

Séries A, B, C, D, D' et E :

Epreuves écrites :

— mercredi 10 juin
— mercredi 24 juin
— jeudi 25 juin
— vendredi 26 juin

pour toutes les académies, sauf les Antilles-Guyane et la Réunion.

Epreuves facultatives : elles pourront avoir lieu avant les épreuves écrites.

Epreuve anticipée de français :

— mercredi 24 juin après-midi.

Epreuves orales : leurs dates seront fixées par les recteurs.

■ L'enseignement musical dans le cadre des classes à horaires aménagés (musique) des écoles élémentaires (du CE1 au CM2).

Sur 31 pages, le **B.O. n° 46** du 25-12-1986 précise l'organisation de ces classes. Objectifs, activités spécifiques, tests d'entrée, évaluation, formation musicale (liste d'œuvres proposées à titre d'exemple donnant une idée du niveau à atteindre à la fin du CM2), pratique instrumentale.

■ Nombre de postes offerts aux concours du CAPES et de l'Agrégation 1987. (Education Musicale et Chant Choral).

— Agrégation : 44
— CAPES externe : 280
— CAPES interne : 24

PALMARES 1986 (Agrégation)

Barras Marie-Cécile (10), Barraux Dominique (11), Bender Didier (16), Bonneau Jean-François (28), Borzeix Didier (7), Brenders Jean (14), Burgan née Boulanger Noëlle (6), Burgan Patrick (2).

Camier Bernard (19), Canguilhem Philippe (23), Choquer née Jouanna Claude (27), Cretel Jacqueline)24).

Duchamp Jean-Jacques (12), Freslier Didier (21).

Giroux François (20), Gouiffes Anne-Marie (17).

Haller Philippe (30), Haller née Avisse Thérèse (13).

Labatut François (15), Lamberger Juydith (22), Latour née Querre Michèle (25), Lehmann Michel (1), Leroy Patrick (17).

Maracez Antoine (9), Mautras Anne-Marie (20).

Ozanne Pierre-Olivier (3).

Poelen Anne)31).

Revol Patrick (4), Ronfort Jean-Christophe)5), Rosoor Caroline (28).

Villedieu Gilbert (8).

■ CAPES interne - Session 1987

Education Musicale et Chant Choral

Cf. : arrêté du 20 mai 1986

Première épreuve d'admissibilité : composition à partir d'un dossier fourni au candidat.

Les candidats se verront proposer des textes musicaux (partitions ou extraits de partitions de toute époque et de tout genre, et/ou textes originaux et inédits) à partir desquels le candidat devra définir ses objectifs, exposer les modalités d'exploitation des documents, proposer des exercices, prévoir une évaluation, c'est-à-dire en préciser les critères et fixer un barème pour les divers exercices proposés.

L'exposé du candidat doit être rigoureusement composé et soigneusement rédigé.

Les programmes et instructions des lycées et collèges sont supposés connus des candidats (voir les collèges : le livre de Poche 1986 ; pour les lycées : *B.O.* spécial n° 2 du 26-3-81 et *B.O.* spécial n° 5 du 24-6-82 ; pour les sections préparatoires au baccalauréat F11 : CNDP brochure n° 6374).

Deuxième épreuve d'admission : elle comporte deux parties :

— ***Commentaire d'un document sonore enregistré et non identifié suivi d'une discussion avec le jury.***

Cette partie de l'épreuve se déroule selon les mêmes modalités que l'épreuve de commentaire d'un document sonore enregistré du concours externe (cf. arrêté du 9 juillet 1984 et note du 7-11-86).

— ***Exécution vocale, épreuve de lecture à vue et d'accompagnement.***

Exécution vocale : le candidat propose deux œuvres vocales d'époques ou de styles différents.

Il est tiré au sort, au moment de l'épreuve, une de ces deux œuvres vocales.

Le jury attribue à la musicalité plus d'importance qu'à la performance technique. Les candidats ne sont pas tenus de jouer de mémoire.

Un pianiste accompagnateur est à la disposition des candidats mais ceux qui le désirent sont autorisés à le remplacer par un accompagnateur de leur choix dont ils doivent s'assurer le concours par eux-mêmes.

Epreuve de lecture à vue et d'accompagnement : après dix minutes de préparation, lecture à vue d'un chant inédit, avec paroles, tiré au sort, puis accompagnement de ce chant au piano ou sur instrument polyphonique apporté par le candidat.

Pour la préparation, le candidat ne dispose que d'un diapason. Le jury autorise le candidat à prendre possession du clavier ou de son instrument quelques instants avant d'accompagner le chant.

Philippe A. AUTEXIER

MUSIQUES NOCTURNES
(En plein air)
de Bartók

Un seul commandement : Sois pur. (F. Nietzsche)

1926 est un millésime exceptionnel pour le piano de Bartók. De plus en plus souvent invité à jouer ses œuvres à l'étranger, le pianiste-compositeur se fixe pour but de l'été la rédaction d'un concerto de piano (1). Commencé tardivement, il ne sera terminé que le 12 novembre 1926 : Bartók juge préférable d'engager son travail par une série d'essais pour piano seul, qui n'obéissent pas à un projet bien défini. Elles auront pour titre *En plein air, Sonate* et *Neuf bagatelles.*

Depuis *le Mandarin merveilleux* (1919), une crise a considérablement ralenti la cadence à laquelle Bartók avait composé pendant de nombreuses années. En 1925, aucune œuvre originale ne voit le jour (2). Il est encore plus révélateur que rien ne soit élaboré depuis 1920 pour le piano seul, par lequel passent habituellement les recherches et les expérimentations du maître (3). Avant de se lancer dans un concerto, il doit donc résoudre au clavier un problème stylistique, dont il voit l'issue dans le contrepoint, et un problème instrumental, la définition d'une virtuosité nouvelle, de surcroît compatible avec l'écriture orchestrale (4). Ces deux axes de réflexion déterminent le travail de l'été 1926, selon une chronologie passablement complexe (5) :

1er juin	Esquisse d'Avec tambours et fifres (81 mesures). Esquisse de Barcarolle (17 mesures).
2-16 juin	Esquisse des trois mouvements de la Sonate. Premier mouvement de la Sonate. Avec tambours et fifres.
18 juin	Barcarolle.
19-21 juin	Troisième mouvement de la Sonate avec Musettes.
22-30 juin	Deuxième mouvement de la Sonate.
1er juillet-8 août	Vacances à Szőllőspuszta, en Italie, et de nouveau à Szőllőspuszta.
9-25 août	Troisième mouvement de la Sonate sans Musettes. Réécriture de Musettes (qui n'est pas encore intégrée à En plein air le 18 janvier 1927). Musiques nocturnes. Poursuite.
26-31 août	Neuf bagatelles.

Le 25 septembre, Bartók annonce à Universal Edition qu'il a écrit une sonate, cinq pièces difficiles et un cahier de pièces plus faciles pour piano. Il est clair que l'idée d'une sonate ne lui est venue à l'esprit que lorsqu'il en a élaboré le mouvement initial, conçu d'abord comme un exercice analogue à la première pièce d'*En plein air.* Il est clair aussi que la suite elle-même n'a pas été projetée comme telle, à moins d'admettre que le premier mouvement de la *Sonate* aurait dû suivre *Barcarolle.* Bartók s'est contenté de publier les cinq pièces d'*En plein air* dans l'ordre où elles ont été achevées. Il ne le jouera d'ailleurs jamais ensemble. Ses programmes de concert annoncent généralement *Avec tambours et fifres, Musiques nocturnes,* et *Musettes* (6).

Mais nous n'en sommes pas encore là : le 3 décembre 1926, Bartók joue la *Sonate* à la radio hongroise, puis il présente ses œuvres nouvelles, cinq jours plus tard, au public de Budapest (7) :

Mercredi 8 décembre 1926, à 8 h et demie du soir,
dans la grande salle de l'Ecole supérieure de musique [:]
Soirée du compositeur Béla Bartók
avec la participation de Mária Basilides,
membre de l'Opéra royal de Hongrie.

Programme:

I. Scènes de village (chansons populaires slovaques, pour voix et piano):
- a) Chant de fenaison } (première exécution)
- b) Chez la fiancée }
- c) Noces } (pour la première fois à Budapest)
- d) Berceuse }
- e) Danse des gars }

II. Bagatelles pour piano [des Neuf bagatelles de 1926]:
- a) Trois dialogues [sur quatre]
- b) Tambourin [placé après la marche dans l'édition]
- c) Menuet
- d) Chanson
- e) Marche [des bêtes]
- f) g) Preludio—All'ungherese (première exécution [de l'ensemble])

III. Sonate pour piano:
Allegro moderato — Sostenuto e pesante — Allegro molto
(première exécution [en concert])

- Pause -

IV. Cinq mélodies sur des textes d'Endre Ady [op. 16]:
- a) Trois larmes d'automne
- b) Bruits d'automne
- c) Mon lit m'appelle
- d) Seul avec la mer
- e) Je ne peux aller chez Toi

V. En plein air (pièces pour piano):
- a) Avec tambours et fifres
- b) Musiques nocturnes
- c) Poursuite (première exécution [de l'ensemble])

VI. Cinq chansons populaires hongroises (pour voix et piano)
[probablement extraites des Huit chansons populaires hongroises, 1917]

Dans une lettre à sa grand-mère, le fils aîné de Bartók lui apprend que le public, qui remplissait la salle aux trois quarts, a été enthousiaste. Il a fallu bisser le *Chant de fenaison, Noces,* la *Danse des gars,* la *Chanson* des *Neufs bagatelles,* le *Preludio-All'ungherese, Mon lit m'appelle* et *Seul avec la mer.* De la *Sonate,* ce sont les mouvements extrêmes qui ont été le mieux accueillis, mais l'enthousiasme fut à son comble dans les *Cinq chansons populaires hongroises,* dont trois ont été reprises. "*En plein air* aussi a beaucoup plu au public ; papa en a retiré *Poursuite* parce qu'elle est assez longue et qu'il était déjà passablement tard." En lisant cette phrase, Bartók a rayé l'adjectif "longue" et l'a remplacé par "épuisante" (8).

Aladár Tóth, l'un des critiques budapestois les plus perspicaces, a repéré dans le programme un morceau qui l'intéresse plus que ceux redemandés par le public (9) :

> L'une de ses pièces s'intitule les *Sons de la nuit.* La lamentation, la musique errant dans le lointain, celle des oiseaux et celle des étoiles, la mélodie transcendantale et calme de l'hymne grandiose à la nuit, tout ce que je suis capable d'imaginer, j'ai pu l'apercevoir dans ces sons. Sans qu'ils veuillent représenter des grillons, des oiseaux ou des étoiles, ils nous brossent le tableau supraterrestre réel de la nuit — de la nuit de Bartók. C'est l'un des plus merveilleux produits de la poétique hongroise de la nature.

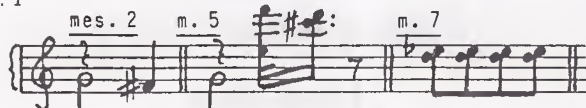
D'après la tradition familiale, cette pièce est inspirée à Bartók par les bruits de la nuit et les coassements dans un étang à Szőllőszpuszta (10). Les souvenirs de ce genre se transmettent rarement sans déformation des faits, et les biographes ne sont que trop prompts à tomber dans leurs pièges (11). Il n'est pas question de contester que les sonorités entendues auprès du puits artésien de Szöllöspuszta soient d'une manière ou d'une autre à l'origine de *Musiques nocturnes,* mais l'association des éléments musicaux à des bruits précis d'animaux est fort hasardeuse. De surcroît, il y a tout lieu de penser que l'idée de cette composition n'est pas venue à Bartók directement, mais à son épouse, Ditta Pásztory : le morceau s'achève par la mention "A Ditta", non dans le sens d'un datif de dédicace, comme Bartók fait à la fin de la *Sonate* (12), mais avec un possessif (*-é*), qui reconnaît le rôle initiateur de la jeune femme.

Pour devenir musique, aucun son ne peut garder sa forme originelle (13) et Bartók est trop soucieux de la structure des œuvres pour ne pas organiser à sa guise les différents bruits stylisés qu'il retient. La compréhension de *Musiques nocturnes* passe donc plus par son analyse que par la comparaison de ses éléments à des phénomènes sonores particuliers. Bartók lui-même s'est exprimé quelques années plus tôt sur la notion de *bruit stylisé* (14) :

> Les intervalles les plus restreints de trois sons ou plus produisent l'effet d'un bruit "stylisé" à la sonorité plus ou moins épaisse selon la hauteur aiguë ou grave de l'intervalle. Les intervalles moins restreints utilisés dans les registres les plus graves se rapprochent par la sonorité de ces effets ressemblant à des bruits ; mais, placés deux octaves plus haut, leur caractère se modifie et devient plus éthéré.

Dans ces lignes, Bartók évoque des agrégats de trois sons ou plus. Cependant, il pourrait aussi bien citer les agrégats de deux sons plus cluster qu'il utilise six ans plus tard dans *Musiques nocturnes* :

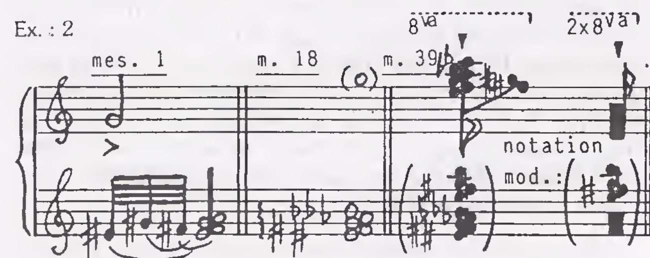
Ex. : 1



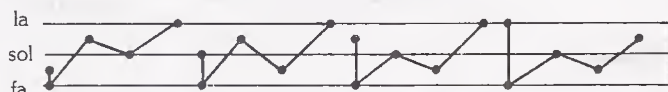
Cet exemple contient un agrégat distendu (*mi-fa,* mesure 5), du type de ceux dont Bartók souligne le caractère éthéré. De la même façon, il transforme la seconde mineure de la mesure 2 (*sol* # et *fa* #) en une neuvième et la porte deux octaves plus haut (mesure 4, voir l'exemple 4/1, ci-dessous).

Dans le même ordre d'idées, Bartók associe plusieurs notes voisines (intervalles exclusivement hémitoniques) :

Ex. : 2

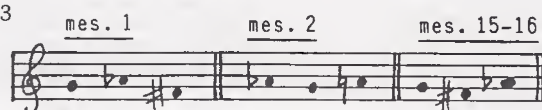


L'extrait de la mesure 39 correspond à la définition de base du cluster, que Bartók projette d'utiliser bien avant son séjour de 1926 à Szöllöspuszta. C'est le 2 ou le 9 décembre 1923 qu'il découvre le cluster : de la chambre qu'il occupe à Londres, il entend les curieux essais auxquels un voisin s'adonne dans la même maison. Il frappe à sa porte et fait la connaissance de Henry Cowell. Dès le début de l'année suivante, le compositeur américain reçoit de son collègue une lettre où il lui demande la permission d'utiliser le nouveau procédé (15). Le cluster ordinaire peut être arpégé, de bas en haut comme de haut en bas, mais Bartók se limite à l'arpège ascendant (exemple extrait de la mesure 18). En revanche, il exploite une variante de cluster beaucoup plus complexe (exemple extrait de la mesure 1) où l'arpège commence par un agrégat de deux sons (*fa* [écrit *mi* #] et *sol,* mais la seconde note, qui est la plus signifiante, peut changer) et ondule jusqu'à ce que tous les sons soient superposés (16) :



Bartók donne en même temps que le *fa* initial, selon son choix, l'un des quatre sons mobiles, demande à l'exécutant de l'accentuer (17) et le fait suivre des trois sons restants, en commençant toujours par celui qui est moyennement haut et en finissant par le plus aigu. Il obtient ainsi quatre vagues de configuration légèrement différente, mais dont le schéma global est invariablement ascendant. De la même manière que les agrégats peuvent être distendus à la main droite (seconde ⟶ neuvième), l'image ondulante inscrite dans ces clusters est distendue dans la portée supérieure de la main gauche (les notes accentuées) et forme une sorte de mélodie hémitonique (18). Des douze possibilités offertes par l'agencement ondulant des trois dernières notes du cluster (19), trois seulement sont retenues :

Ex. : 3



La troisième cellule n'est en fait qu'une variante de la première, par inversion de ses dernières notes (miroir vertical, placé après le *sol*). Elle subit une condensation, c'est-à-dire que sa dernière note est en même temps la première de la cellule suivante. Ce procédé vise à donner une impression d'accélération du cursus mélodique, indépendamment du tempo. Les deux cellules principales (mesure 1 et 2) ont chacune une variante où la troisième note est remplacée par la répétition de la première (mesures 9 et 8), et celle de la première cellule apparaît aussi en condensation au moment où la première partie de la pièce s'achève (mesures 14-15 ; le choral commence à la mesure 17).

Toutes les observations montrent assez le rôle primordial de l'hémitonisme dans la conception de *Musiques nocturnes* et justifie qu'on cherche à réduire tous les bruits stylisés à des successions de secondes mineures :

Ex. : 4

m. 2 & 4 8va m. 5 m. 6-7 & 9

m. 11

m.d.

(A suivre)

Notes :

(1) A cette époque, la catalogue bartókien compte déjà deux pièces pour piano et orchestre, la *Rhapsodie* et le *Scherzo* (nos 78 et 79 de la liste chronologique in Béla Bartók, *Musique de la vie*, éd. P. A. Autexier, Paris 1981, p. 214), toutes deux datant de 1904 et placées sous l'influence de Liszt et de R. Strauss. Bartók ayant changé de style après la composition de ces œuvres, il ne souhaite plus les présenter au public et n'a toujours pas, au début de 1926, de musique pour piano et orchestre dans sa nouvelle manière.

(2) En 1920 Bartók a signé les *Improvisations* pour piano, en 1921 et 1922 les deux *Sonates pour violon et piano*, en 1923 la *Suite de danses* pour orchestre, enfin en 1924 les *Scènes de village* pour voix de femme et piano.

(3) En schématisant, on peut dire que Bartók s'essaie au piano et consolide à l'orchestre ou au quatuor. Après 1926,le clavier est dominé par *Mikrokosmos*, travail de longue haleine achevé en 1939.

(4) C'est tellement vrai qu'il reste à Budapest (Archives Bartók) une esquisse d'instrumentation d'*Avec tambours et fifres*. Le début est confié à un basson et un contrebasson, la seconde strophe à un trombone et un tuba. Bien qu'il n'y ait ni contrebasson, ni tuba dans le *Premier concerto de piano*, la comparaison de celui-ci avec la première pièce d'*En plein air* n'est pas inutile.

(5) Cette chronologie est fondée sur l'étude conjointe des manuscrits de Budapest et de New York (facsimilé des esquisses d'*Avec tambours et fifres* et de *Barcarolle* in Ferenc Bónis, *Bartók Béla képekben és dokumentumokban* [iconographie existant aussi en allemand et, peut-être, en français], Budapest 1980, nos 228 et 229 ; facsimilé de la première version complète de la *Sonate*, avec *Musettes*, éd. L. Somfai, Budapest 1980), de la correspondance, inédite ou publiée (*Bartók Béla levelei* [abrégé in *Lev*], éd. J. Demény, Budapest 1976, p. 335 et 341, et *Bartók Béla családi levelei* [abrégé en *Csal*], éd. B. Bartók fils, Budapest 1981, p. 378 et 382), enfin des indications du compositeur à la fin des partitions (Universal Edition).

(6) Parmi les avantages de cet ordre, il faut souligner la structure tonale (*ré-sol-ré*).

(7) Facsimilé du programme in Ferenc Bónis, *op. cit...*, n° 233. *Chanson, Tambourin et Preludio-All'ungherese* ont été enregistrés par Bartók : *Bartok at the Piano*, Hungaroton 12326-33.

(8) *Csal*, p. 387. De fait, il semble avoir définitivement renoncé à programmer cette pièce. Pour son concert du 5 mars 1929 à la B.B.C., il a déjà remplacé *Poursuite* par *Musettes* et suggère de ne donner la *Sonate* qu'après 21 heures, parce qu'elle est "trop difficile pour les auditeurs" (*Lev*, p. 358). Il l'abandonne d'ailleurs assez vite (*Lev*, p. 434), ou ne la joue guère qu'en privé (*Lev*, p. 474).

(9) In *Pesti napló*, 10 décembre 1926. Le titre utilisé par le critique correspond à celui que Bartók donne en allemand dans la partition. Celui du programme, repris en hongrois dans la partition, se traduit littéralement par *Musique de la nuit* (singulier).

(10) M[árta] Ziegler, *Über Béla Bartók*, in *Documenta bartókiana* 6 (1970), p. 179 ; Béla Bartók fils, in *Igy láttuk Bartókot*, éd. F. Bónis, Budapest 1981, p. 64. Szollospuszta se trouve au sud-est de la Hongrie, près d'Orosháza.

(11) Cf., à titre d'exemple, Pierre Citron, *Bartók*, Paris 1963, p. 105, qui n'est pas le seul à déplacer l'étang jusqu'en Transylvanie.

(12) Au datif, le hongrois veut *Dittának*. Toutes les dédicaces hongroises de Bartók sont formulées avec le suffixe *-nak/-nek*.

(13) A moins, bien sûr, de procéder par un savant montage de bruits enregistrés. Mais dès qu'ils sont extraits de leur contexte et placés dans un ordre réfléchi (parfois même avec des manipulations sur leur nature), les sons n'ont plus d'existence en tant que tels, mais en tant que musique (éléments de l'œuvre musicale).

(14) Béla Bartók, *Le Problème de la nouvelle musique* (1920), cité d'après *Musique de la vie*, p. 76s. Dans ce qui suit, l'expression *bruit stylisé* est employé indistinctement pour les phénomènes sonores et visuels.

(15) Hasley Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford 1978, p. 67. Dès leur première rencontre, Bartók emporte trois partitions de Cowell : *Dynamic Motion, Exultation* et *The Voice of Lir* (n° 3 de *Three Irish Legends*). D'autres œuvres de Cowell vont entrer dans la bibliothèque de Bartók jusqu'aux dernières années de sa vie, où les deux musiciens se retrouvent plus souvent. Mais dès 1924, Bartók agit pour faire connaître son collègue, particulièrement à Paris, et pour qu'il soit invité en Hongrie... en 1926.

(16) La notation "littérale" d'un cluster est un casse-tête et oblige à des substitutions par enharmonie, dont la signification musicale est nulle. Le cas de *mi # = fa* vient d'être signalé ; dans ce qui suit, on trouvera souvent les noms des notes jouées au lieu de celles écrites par Bartók, sans que l'équivalence soit rappelée.

(17) D'où la nécessité d'ajouter une portée à la partition. La note inscrite sur cette portée supplémentaire provenant toujours du centre du cluster, il est absurde de voir dans le procédé de notation un élargissement de l'espace, avec de "vastes blancs" et des "notes isolées majestueusement comme Sirius ou resserrées comme les Pléiades en un scintillement de gruppettos" (P. Citron, *loc. cit.*). Il n'existe de toute façon pas de vrais gruppetti (c'est-à-dire avec un son axial et aucune note tenue) dans la pièce, et les étoiles seraient évoquées plus facilement par les accords éthérés dont parle Bartók que par des clusters ondulant comme l'eau d'un étang.

(18) Il n'est pas souhaitable de dire *chromatique*, car cette mélodie n'est pas fondée sur une échelle diatonique complétée par des demi-tons, mais sur la simple successions de ceux-ci. Il n'en est pas moins certain que la note *sol* joue un rôle d'axe, ou de niveau moyen des ondes.

(19) Il existe en plus trois possibilités ascendantes et trois descendantes, mais Bartók a exclu d'emblée toute formule non ondulante.

Serge Gut

FRANZ LISZT

ANNEES DE PELERINAGE

Première Année : SUISSE

ORAGE

Rappelons que ce morceau est le seul à ne pas avoir connu une première version dans les années 1835-1840, puisqu'il a été directement composé pour la version définitive en 1855. En outre, dans la succession des neufs pièces du cycle suisse, il occupe une position centrale qui, comme on l'a déjà vu, est caractérisée par une "turbulence continuelle" (cf. *Education musicale,* n° 333, tableaux des pp. 12-13).

Effectivement, Liszt nous manifeste ici sa violence la plus déchaînée. Par ailleurs, l'ombre de Chopin plane à plusieurs reprises sur ce déferlement sonore. On pense, au début, au *Scherzo* op. 31 et, d'une manière générale, on retrouve l'esprit de la "Révolutionnaire" (*Etude* op. 10, n° 12).

En exergue, Liszt cite trois vers du *Childe Harold* de Byron qui explicitent l'atmosphère recherchée :

But where of ye, oh tempests ! is the goal ?
Are ye like those within the human breast ?
Or do ye find, at length, like eagles, some high nest ?
Mais quel est, ô tempêtes, le terme de votre course vagabonde ?
Etes-vous comme celles qui naissent dans le cœur de l'homme ?
Ou bien trouverez-vous enfin, comme les aigles, quelque asile élevé ?

L'œuvre est essentiellement basée sur un thème unique, violent et heurté, qui revient fréquemment sous de multiples variantes. Toutefois, celles-ci se regroupent en trois sections qui sont faciles à repérer, puisqu'elles correspondent aux changements d'armure avec double barre. Une introduction précède la première section et une coda succède à la dernière. ce qui nous donne, en un premier temps, la découpe suivante :
Introduction : mes. 1-7.

I.	A	: mes. 8-55.
II.	A'	: mes. 56-92.
III.	A''	: mes. 93-115.
IV	A	: mes. 116-150.
Coda		: mes. 151-160.

L'introduction se subdivise en deux parties : d'abord une préparation qui aboutit sur l'accord de dominante (mes. 1-6), puis un déploiement sonore sur la septième diminuée de dominante du ton principal. Le morceau débute par un accord de septième majeure de sonorité agressive qui, aussitôt, campe la violence des éléments déchaînés. Mais la présentation même de cet accord — avec une basse isolée du reste de l'accord, progressant chromatiquement pendant les cinq dernières mesures — laisse supposer que le compositeur a pu sous-entendre un *sol* de départ non exprimé (en mes. 0 !). On aurait ainsi, dès le départ, une quarte-et-sixte de dominante aboutissant, en mesure 6, à l'accord dominantique de septième diminuée. Le point d'orgue indique bien qu'il y a ici une césure. Ce qui suit n'est qu'une sorte de *cadenza* à la dominante, déployant en doubles octaves les potentialités de l'accord précédent. Si l'on observe attentivement ce trait pianistique, on remarque que Liszt a comblé chromatiquement les tierces mineures *si bécarre-ré* et *la b-fa*, mais qu'il fait ressortir les sauts de tritons *ré-la b* et *fa-si.*



La longue suspension dominantique de l'introduction aboutit sur la tonique du ton principal *ut* mineur à la première mesure de la première section qui aussitôt, présente le thème (mes. 8-9) :



Etant donnée son extrême concision, ce thème est plutôt un motif. Celui-ci est repris (mes. 10-11), puis suivi d'un conséquent (mes. 12-14) qui se termine par un effet de sonorité (mes. 15-17). L'ensemble se déploie sur une pédale grave de tonique (*ut*) dans un geste musical qui va de la tonique (mes. 8-11), en passant par la sous-dominante (mes. 12-14), à la dominante (mes. 15-17). Cette dernière se présente, à la main gauche, sous forme de septième diminuée inscrite dans un cadre d'octave. Il en résulte une sonorité brutale qui se présente à la façon d'un cluster, car on en perçoit difficilement, acoustiquement, les parties constituantes : ici, l'effet de bruitage (renforcé par la nuance *rinforzando* et l'accentuation voulue pour chaque répétition de l'accord) est pour Liszt plus important que la notion fonctionnelle. Cette grappe sonore est répétée d'une manière si prégnante qu'elle devient une formule rythmique thématique ⓧ qui sera reprise plusieurs fois au cours de cette première section (mes. 25-27, 40-41, 44-45, 48-49, 52-55) et sporadiquement en dernière section (mes. 123-125 et 133-135) (21).

L'ensemble thématique des mesures 8-17 est repris textuellement aux mesures 18-27, à l'exception de l'effet de sonorité (mes. 25-27) qui voit l'abandon de la pédale de tonique et l'altération descendante de la quinte de l'accord de dominante (à partir de la fondamentale sous-entendue *sol : ré b*). Cette altération de l'accord de dominante signifie qu'il va se passer quelque chose au niveau syntaxique ; car jusqu'alors, non seulement on n'avait pas quitter le ton principal d'*ut* mineur, mais encore on n'avait utilisé que les accords T, S et D (II, IV et V).

La sous-section qui va des mesures 28 à 37 est toujours basée sur le thème unique (varié), mais elle présente un caractère modulant qui nous amène du ton principal à la dominante de *Mi* Majeur (mes. 37).

Les sous-sections semblables des mesures 38-45 et 46-55 abandonnent le thème unique (varié), mais intensifient les effets sonores déjà annoncés au cours de l'introduction (mes. 7) et en fin de groupe thématique (mes. 15-17 et 25-27). En outre, la formule rythmique thématique ⓧ resurgit, avec ses heurts dissonantiques cruels (d'abord *mi-fa,* par deux fois ; puis *si b-do b* et *la dièse-si*). De *Mi* Majeur, on passe à *Si bémol* Majeur (mes. 45-50) pour aboutir au *Fa dièse* Majeur de la seconde section.

Pour résumer, les articulations de cette première section se présentent ainsi :
a) mes. 8-17 ; a) mes. 18-27 ; a') mes. 28-37 ; b) mes. 38-45 ; b') mes. 46-55.

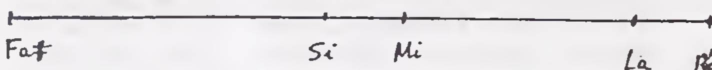
La section II présente à la mesure 74 une cassure si forte (marquée également par une double barre et un changement d'armure) que l'on pouvait se demander, au premier abord, si l'on n'était pas en présence d'une nouvelle section. Mais ni la thématique ni la syntaxe ne justifient une pareille interprétation. Le plus logique et le plus satisfaisant est de considérer les mesures 74 à 88 comme formant une transition.

Quant au début de cette section, il déploie le thème unique sous une présentation rythmique nouvelle et le propulse par paliers vers l'aigu (mes. 56-60) avant d'aboutir à un effet de sonorité (mes. 61-64), conformément au principe déjà observé en section I. Ici, la pédale de tonique (cf. mes. 8-24) est remplacée par un ostinato formé par la descente chromatique du tétracorde supérieur de *Fa dièse* Majeur. Il en résulte un intense effet dramatique. L'accord parfait de tonique des mesures 61-62 présente une appoggiature "chromatisée" de la basse et de la quinte :

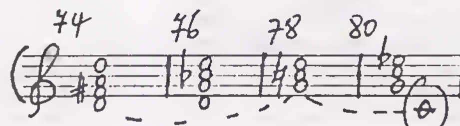


Quant à l'accord de dominante de *Mi* Majeur des mesures 63-64, il comprend aussi bien la quinte juste (*fa dièse*) que la quinte altérée descendante (*fa bécarre*) (22). L'ensemble des mesures 56-64 est transposé au ton inférieur aux mesures 65-73. A la mesure suivante, comme on l'a indiqué ci dessus, la section proprement dite est terminée. Elle se subdivise donc ainsi : a) mes. 56-64 ; a) mes. 65-73.

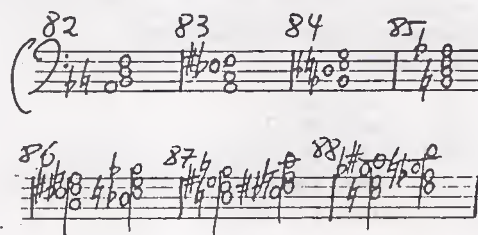
Plus intéressante encore est la constatation que le schéma harmonique de cette section se déroule selon le principe de la "cascade" des quintes. En effet, si l'on considère les fondamentales des accords enchaînés, on obtient la succession suivante :



La transition exploite au maximum les formules d'effets de sonorité, mais peut se subdiviser en deux parties. En un premier temps, Liszt enjolive en arabesques de doubles octaves des accords parfaits s'enchaînant par quintes descendantes (mes. 74-81). Représentation schématique :



Puis il procède par une montée chromatique d'accords de septième diminuée occultée par une présentation graphique déroutante et une disposition pianistique ingénieuse. Mais pour un œil expert, il est facile de rétablir le canevas sous-jacent :



L'introduction (déformée) est reprise aux mesures 89-92. Elle aboutit sur un accord de dominante du ton principal, donc sur un *sol.* Si l'on considère que cette note *sol* a déjà été "accrochée" à la mesure 78 et confirmée à la mesure 80, on a — des mesures 80 à 91 — une montée chromatique sur l'octave *sol-sol.* Et, rétrospectivement, on s'aperçoit que l'accord *sol-si-ré* de la mesure 78 est la dominante du ton principal à laquelle succède la quarte-et-sixte de dominante à la mesure 80, et à nouveau l'accord de dominante à la mesure 91 (23). Comme on va le voir, cette suspension dominantique va se prolonger pendant toute la section III avant d'aboutir à la résolution de tonique en début de section IV, à la mesure 116 (24).

Si, maintenant, on résume l'ensemble des articulations de cette section II (avec la transition), on obtient : a) mes. 56-64 ; a) mes. 65-73 ; c) mes. 74-81 ; d) mes. 82-88 ; reprise de l'introduction : mes. 89-92.

En début de section III, Liszt inscrit *Cadenza ad libitum,* voulant par là indiquer qu'on assiste à un relatif répit, au sein de cette agitation perpétuelle. Le thème unique est bien repris, remodelé, mais il passe au registre grave tandis que son rythme se décrispe et que la main droite l'accompagne de ses volutes arpégées. Ce principe se poursuit jusqu'aux mesures 113-114. Harmoniquement, Liszt part sur l'accord de septième diminuée de dominante du ton principal qu'il fait monter chromatiquement jusqu'à l'accord parfait de *Ré bémol* Majeur pris en fonction de sous-dominante napolitaine (mes. 103-104 et 107-111) en position fondamentale ; puis il aboutit sur l'accord de dominante (mes. 112-114).

A la mesure 115, Liszt procède comme aux deux sections précédentes : après avoir présenté plusieurs fois son thème unique, il enchaîne sur des effets de sonorité. Mais la particularité de la présente formule (mes. 115) est de reprendre textuellement la mesure correspondante de l'introduction (mes. 7). Si bien que, considérée dans son ensemble, cette troisième section se trouve encadrée par les deux parties de l'introduction : les mesures 1-6 sont reprises (déformées) aux mesures 89-92 et la mesure 7 est reproduite de manière identique à la mesure 115. Cette constatation ne fait que confirmer la position particulière de cette section III qui, par bien des aspects, correspond à la partie centrale de la forme ABA, A, ici, englobant les sections I et II, tandis que la section III — en réalité A" — est par son esprit, assez proche d'un B traditionnel. Du reste, cette particularité d'être à la fois semblable et opposé à ce qui précède et à ce qui suit est une des grandes caractéristiques de la technique compositionnelle de Liszt : elle résulte d'une très habile utilisation du procédé de transformation thématique.

La section IV reprend pour l'essentiel ce qui avait été composé en section I : les mesures 116-133 sont une reprise textuelle des mesures 8-25, si l'on fait abstraction d'une transposition à l'octave grave aux mesures 126-132. Mais l'effet de sonorité des mesures 133-137 (correspondant à celui des mes. 25-28) bifurque harmoniquement pour ramener le thème au ton de la sous-dominante (mes. 138-150). Du reste, Liszt entretient une équivoque subtile entre les tons de *fa* et de *do* mineurs aux mesures 142-149.

La coda conclusive reprend les deux éléments de l'introduction. Les accords haletants du début sont d'abord repris, mais ici ils affirment la cadence plagale IV ⟶ I par deux fois, renforçant l'impression sous-dominantique des mesures 138-149. On a déjà vu, à propos d'*Au bord d'une source*, que Liszt aimait bien, en fin de morceau, insister sur la sphère de la dominante inférieure du ton principal (cf. *L'Education musicale,* n° 334, p. 7).

L'effet de sonorité de la mesure 158 est différent de celui de la mesure 7 : on comprend le scrupule de Liszt à reprendre ce dernier, puisqu'il s'en était déjà servi peu auparavant, à la mesure 115. Aussi préfère-t-il employer une gamme tzigane en *ut* mineur, dans laquelle la première tierce *do-mi b* est remplie chromatiquement.

Curieusement, le principe général de découpe formelle de ce morceau est assez semblable à celui d'*Au bord d'une source* : dans les deux cas on observe l'utilisation d'un seul thème avec, en complément, un effet de sonorité. Dans la pièce précédente ce dernier s'était si fortement individualisé que nous l'avions dénommé "cascade" : celle-ci officiait à la façon d'un refrain. Le présent morceau n'individualise pas autant ses formules sonores qui ne sont là que pour renforcer l'effet descriptif général. Mais en insistant sur l'effet sonore "en soi" et en utilisant — par anticipation — le phénomène du cluster, Liszt marque sa volonté de se dégager de l'esthétique dominante à son époque et de préparer une approche musicale qui sera habituelle à un Stravinsky.

Orage est l'un des morceaux les plus descriptifs du recueil, d'une grande puissance d'évocation : mais la tempête dont il est question est tout autant celle qui s'agite au fond de nous-même que celle des éléments déchaînés.

VALLEE D'OBERMANN

Avant toute autre considération, il y a — en ce qui concerne la *Vallée d'Obermann* — deux questions à élucider, l'une d'ordre géographique, l'autre d'ordre chronologique.

En effet, on peut désormais affirmer — contrairement à ce que l'on avait généralement cru jusqu'à récemment — que la "vallée" en question ne se trouve pas en Suisse. Liszt le rappelle à son éditeur Schott qui avait illustré la couverture de ce morceau par un paysage alpestre, en précisant :

...Cela se rapporte uniquement au roman français Obermann de Sénancour dont l'action ne consiste qu'en un développement d'un état d'âme particulier... (25).

Par ailleurs, Liszt confirme dans une lettre du 4 septembre 1855 à la princesse Wittgenstein :

Je suis bien aise que vous alliez à Fontainebleau. C'est la forêt d'Obermann. J'en ai gardé un grand souvenir, quoique je n'y ai fait qu'une promenade de 2 heures (26).

C'est également ce que confirme la lecture attentive de la *Correspondance Liszt-d'Agoult* (27). Celle-ci, en outre, permet de fixer chronologiquement la date de composition — du moins de fin de composition — de la *Vallée d'Obermann* : puisque les lettres qui se rapportent à elle sont d'octobre 1840, c'est bien à ce moment-là que Liszt termina son œuvre (28). Ce fut donc, comme nous l'avions déjà signalé, le morceau le plus tardivement composé du cahier *Impressions et poésies* (cf. *L'Education musicale*, n° 333, p. 11). Ceci explique sans doute qu'il soit aussi le morceau le plus mûri, le plus riche d'imbrications psychologiques.

De fait, la *Vallée d'Obermann* se présente non seulement comme le morceau le plus long, mais aussi le plus grandiose du recueil helvétique : il en est le point culminant. Le compositeur fait précéder son œuvre de deux larges fragments d'*Obermann* de Sénancour et d'un autre du *Childe Harold* de Byron qui décrivent bien les pensées qui l'habitaient alors (29) :

Que veux-je ? que suis-je ? que demander à la nature ? ...Toute cause est invisible, toute fin trompeuse ; toute forme change, toute durée s'épuise : ...je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur.

Etienne de Sénancour : Obermann, Lettre 63

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années ; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon ; tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement ; j'ai dévoré dix années de ma vie.

Lettre 4

Could I embody and unbosom now
That which is most within me, — could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,
All that I would have sought, and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe — into one word,
And that one word were Lightning, I would speak ;
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

Lord Byron : Childe Harold's Pilgrimage

Si je pouvais donner un corps
à mes pensées les plus intimes, — si je pouvais
leur trouver une expression maternelle, et peindre d'un seul mot
mon âme, mon cœur, mon esprit, mes passions, mes sentiments, dans [leur force comme dans leur faiblesse ;
tout ce que j'ai cherché et cherche encore,
tout ce que je souffre, tout ce que je sais, tout ce que j'éprouve sans en [mourir,
ce mot serait-il la foudre, je parlerai ;
mais je vis et je meurs sans révéler mon secret ;
mes paroles manquent à ma pensée, semblable à une épée qui reste dans [le fourreau.

C'est une nature hostile que nous propose Sénancour, qui n'est pas sans rappeler celle du Berlioz de l'*Invocation à la nature* dans la *Damnation de Faust :* "Nature immense, impénétrable et fière". Mais Liszt transcende cette donnée initiale en affirmant la victoire finale des forces divines restauratrices de courage et de confiance.

Sur le plan formel, la *Vallée d'Obermann* — sorte de Fantaisie — Sonate monothématique — préfigure en partie la *Dante-Sonate* du second recueil. Un thème principal, très prégnant, est continuellement transformé et métamorphosé, épousant les divers états d'âme de l'individu face à la nature : il y a là tout un programme psychologique que seule la musique peut décrire. On distingue quatre grandes sections et quelques éléments annexes se succédant avec de nombreux changements de temps, pour mieux traduire les constantes fluctuations. En voici le plan schématique :

I. *Mes. 1-74.* Se subdivise en deux parties :
   1. L (mes. 1-8) ; S (mes. 9-16) ; L (mes. 17-25) ; Appel hymnique (mes. 26-33).
   2. L (mes. 34-41) ; S (mes. 42-50) ; L (mes. 51-58) ; Appel hymnique (mes. 59-67) ; L (mes. 68-74).

II. *Mes. 75-118.* Se subdivise en deux parties :
   1. L (mes. 75-94).
   2. S (mes. 95-100) ; L (mes. 110-118).

III. *Mes. 119-169.* Se subdivise en quatre parties :
   1. Tête de L (mes. 119-127)
   2. L (mes. 129-132) ; Développement thématique sur les deux premières notes de L (mes. 133-138).
   3. Trait pianistique marquant un point culminant (mes. 139-155).
   4. Accalmie servant de transition avec le retour de la tête de L (mes. 156-169).

IV. *Mes. 170-216* (fin). Se subdivise en 6 parties :
   1. L (mes. 170-179).
   2. Elan mélodique (mes. 180-187).
   3. Retour de L (mes. 188-195)
   4. Reprise de l'élan mélodique (mes. 196-199) ; L (mes. 200-207).
   5. L (mes. 208-214).
   6. Courte coda reprenant L dans son tempo lent (mes. 215-216).

L = Leitmotiv = Thème principal servant de lien unificateur
S = Thème secondaire avec des allures tristanesques.

Même dans une œuvre de longue haleine comme celle-ci, Liszt évite le travail thématique à la Beethoven — qu'il considère comme périmé — et le remplace par des présentations toujours nouvelles d'un même thème, grâce à son extraordinaire habileté pianistique. En voici trois échantillons avec le thème tel qu'il apparaît au début des sections I, II et IV :

I

II

IV

Signalons quelque particularités harmoniques.

Tout le début reste habilement énigmatique. En effet,

le ton principal de *mi* mineur n'est affirmé que d'une manière équivoque aux mesures 1 et 2 : un accord de septième de sous-dominante qui s'enchaîne à une quarte-et-sixte de dominante (qui elle même reste en suspension, puisqu'elle n'aboutit pas sur l'accord de dominante proprement dit). Puis tout bascule en *sol* mineur. Aussi, quand on considère que le thème mélodique, bien mis en relief à la basse, déploie une superbe courbe qui part de *sol* pour arriver au *sol* de l'octave inférieure, on se dit qu'on est peut-être bien en *sol,* d'abord majeur, puis minorisé (l'accord du début, sur le degré IV de *mi* mineur, pourrait très bien être sur le degré II de *Sol* Majeur). Ces quatre mesures sont transposées à la tierce mineure supérieure et, en conséquence, interprêtées en *si b* mineur. A la mesure 9, on passe en *fa dièse* mineur avant de s'installer sur une dominante d'*ut* mineur aux mesures 13-16. Si bien que ce n'est qu'à la mesure 17 que le ton principal de *mi* mineur est franchement affirmé, d'abord par une alternance entre les degrés V et II (mes. 17-19), puis par un large déploiement de l'accord de neuvième mineure de dominante (mes. 20-25). L'accord du dernier temps de la mesure 25 est enharmonique de la septième de dominante du ton principal. Si bien que la modulation à *mi b* mineur, loin d'être brutale, se passe avec une grande douceur. Du reste, le double appel hymnique des mesures 26-31 apparaît intercalé — comme dans une vision de rêve — entre les deux affirmations de l'accord de dominante des mesures 24-25 d'un côté, et 32-33 de l'autre.

On remarquera le très bel étalement des quartes-et-sixtes afonctionnelles des mesures 51-58 (qui s'enchaînent par tierces majeures descendantes). A la mesure 67, on retrouve le ton principal, bien affirmé cette fois-ci, grâce à une pédale grave de tonique qui se prolonge jusqu'à la fin de la section (à part la mesure 71).

Le passage en *Ut* Majeur au début de la section II lui confère un éclairage extraordinaire : à la fois lumineux et doux. Si cette nouvelle tonalité se perd à la mesure 91, elle est retrouvée aux deux dernières mesures de cette section grâce à une arabesque descendante sur l'accord de dominante.

La section III, particulièrement tourmentée, débute par une incertitude tonale assez prononcée, d'où émerge régulièrement la tête du thème unique. Mais le ton principal de *mi* mineur réapparaît aux mesures 129-131, avec le thème exposé en tierces à l'aigu. On signalera également comme particulièrement audacieuses les montées par tons entiers d'accords de septièmes diminuée aux mesures 134, 142 et 145. Le retour en *mi,* en fin de cette section particulièrement turbulente, est d'abord annoncé à la mesure 164, puis en volute dominantique à la mesure 169.

L'arrivée en *Mi* Majeur à la section IV (mes. 170) produit le même effet d'éclairage lumineux que celle en *Ut* Majeur à la section II. Mais ici, il y a peut-être encore plus de tendresse et de chaleur, au moins dans les premières présentations du thème. En outre, on retrouve le ton d'origine, majorisé il est vrai. Après la tendresse vient l'ardeur passionnée. Liszt la concrétise par une formule d'élan ascendant qui est une sorte de renversement du thème principal. C'est un élément nouveau qui intervient dans cette ultime section. Il n'est pas sans rappeler, en la préfigurant, la seconde partie du motif du Graal de *Parsifal,* que les Allemands appellent l'"Amen de Dresde" (30). Il apparaît tout d'abord à la mesure 180 et remplit la sous-section 2 (mes. 180-187). S'il cède la place au thème principal à la sous-section 3, il revient en force, avec beaucoup de fougue, à la sous-section 4 (mes. 196-199), mais doit rapidement s'effacer devant le thème principal qui, à la cinquième et dernière sous-section, restera seul victorieux.

A la mesure 214, tout est dit et le compositeur termine *fortissimo* sur un accord majeur de tonique victorieusement déployé avant d'être arrêté en staccato sur un *sforzando.* Le point d'orgue qui succède, ainsi que la double barre qui clôture, soulignent bien les intentions conclusives du compositeur. Et pourtant ! Une coda de deux mesures, aussi incisive que lapidaire, vient s'ajouter *hors sujet,* à la façon d'un bref et impératif commentaire. Quelle en est la signification ? Pour répondre à cette question il faut à la fois faire intervenir des considérations biographiques et examiner la première version.

On a vu plus haut que c'est à Fontainebleau que Liszt composa cette œuvre grandiose. Après avoir participé pendant six semaines, du 17 août au 27 septembre, à une tournée de concert épuisante dans le sud de l'Angleterre, notre virtuose retourna à Paris, où il ne fit qu'une halte vers le premier octobre, et se dirigea sur Fontainebleau où il arriva vers le 2 ou le 3 et où Marie d'Agoult l'attendait déjà depuis le début septembre. Outre sa compagne, il y retrouva également ses deux filles, sa mère et une amie commune, mademoiselle Delarue. Non seulement Liszt y passa deux semaines de repos bien mérité, mais surtout il retrouva une harmonie complète avec Marie d'Agoult, comme aux plus beaux jours de leur union. Ce sont donc des jours particulièrement heureux qu'il passa ici, dans une grande plénitude de l'âme. Et la *Vallée d'Obermann* traduit parfaitement ce climat psychologique. La première version — qui comprend 209 mesures — aborde la tonalité de *Mi Majeur* dès la mesure 159 et ne s'en éloigne que sporadiquement. A partir de la mesure 201, l'accord de tonique de *Mi* Majeur est fortement affirmé, *martellato,* en alternance avec une sous-dominante minorisée. La fin sur l'accord de *Mi* Majeur, également avec point d'orgue (sur l'accord, cette fois) et *sforzando,* signifie bien la sorte d'ivresse triomphante qui animait alors le compositeur. Mais quant il révisa l'œuvre, en 1855, la rupture avec Marie d'Agoult avait beau datée de onze ans, les cicatrices qu'elle avait laissées ne s'étaient toujours pas complètement refermées. Et quand Franz remuait dans ses souvenirs, comme il était obligé de le faire pour réaménager son œuvre, il ne pouvait qu'être amer et déçu : d'où la brutalité de son commentaire. L'agressive dissonance *fa bécarre-la-mi* — qui eut été à sa place dans *Orage* — ne peut ici que heurter. La seconde augmentée qui suit accuse cette atmosphère à la fois de douleur et de colère. Enfin, l'accord final

majeur, mais appoggiaturé par la sixte mineure, confirme la peine et le désarroi du compositeur.

La *Vallée d'Obermann* est une immense fresque méditative sur les raisons de l'existence et les interrogations de l'âme. Mais le support de tendresse amoureuse qui lui servit d'envol appartient, en 1855, au passé de la vie de compositeur. Et il tenait à nous le faire savoir.

Notes :

21. On ne saurait assez souligner l'extraordinaire audace consistant d'un côté à utiliser un cluster, et de l'autre à le présenter sous forme de thème rythmique. Il faudra attendre Stravinsky pour développer une pareille conception, par exemple dans le deuxième tableau (la *Danse des adolescentes*) du *Sacre du printemps.*

22. La présentation est curieuse, mais on a bien l'impression que la quinte altérée est la "note réelle" et qu'elle est appoggiaturée par la quinte juste !

23. En somme, entre la quarte-et-sixte de dominante des mesures 80-81 et l'accord de dominante proprement dit — équivoque, du reste, avec son *mi b* — il y a un glissement chromatique non fonctionnel qui n'est là que pour ses effets de sonorité. Ces neuf mesures intercalées ne doivent pas nous faire oublier que l'enchaînement syntaxique pensé par le compositeur est celui qui va directement de la mesure 81 à la mesure 92.

24. Ainsi, dans la trame harmonique générale qui va de la mesure 56 à la mesure 116, le principe de la "cascade" des quintes se prolonge au-delà de ce qui avait été constaté à propos des mesures 56-74 : le *ré* (mes. 74-75) s'enchaîne à *sol* (en quarte-et-sixte minorisée aux mesures 76-77, puis en dominante du ton principal aux mesures 78-79). Bien que la suspension soit très importante (mes. 78-115), on aboutit au *do,* mesure 116. Si bien que, dans le canevas harmonique, il n'y a qu'une succession de quintes descendantes de *fa dièse* (mes. 56) à *do* (mes 116).

25. "...es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman Obermann von Sénancour, dessen Handlung blos die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet..." (Istel, *Elf ungedruckte Briefe an Schott,* in : *Die Musik* 5/3, 1905/06, p. 46).

26. La Mara, *Briefe IV,* p. 258.

27. Pour des informations complémentaires, on consultera notre article *Nouvelle approche des premières œuvres de Franz Liszt d'après la correspondance Liszt-d'Agoult,* à paraître dans les actes du Symposium international Franz Liszt qui s'est tenu à Budapest en octobre 1986. Précisons qu'une nouvelle édition critique de la *Correspondance Liszt-d'Agoult,* établie par Serge Gut et Jacqueline Bellas, doit paraître à Paris, à la fin de l'année 1987, chez Gallimard.

28. Les lettres de Marie d'Agoult à Franz Liszt des 6, 17 septembre et 25 octobre 1840 sont significatives à cet égard.

29. Les deux premières citations de Sénancour proviennent respectivement des Lettres 63 et 4 d'*Obermann.* Celle de Byron correspond à la strophe 97 de *Childe Harold.* Signalons que le roman *Oberman* (avec un seul "n", à la différence de l'orthographe adoptée par Liszt) a été récemment réédité avec un commentaire et des annotations par Béatrice Didier, à la Librairie Générale Française, en livre de poche, Paris 1984. Il est vivement recommandé de lire cet ouvrage qui retrace parfaitement l'atmosphère de la composition lisztienne. Dans ce livre, les deux citations se trouvent respectivement aux pages 87 et 42-43.

30. Cette formule mélodique appartenait à la liturgie chantée à la cathédrale de Dresde, et c'est là que Wagner l'entendit. Dans *Parsifal,* le thème du Graal apparaît dès l'ouverture, mes. 39.43.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

PEDAGOGIE - FORMATION MUSICALE

La Mémoire Enchantée. *Pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours.* **Anne H. Bustarret.** Collection Enfance Heureuse. Co-édition **Editions Ouvrières, Le Temps apprivoisé.**

Un livre d'Anne Bustarret est toujours une fête. Spécialement celui-là qui se lit comme un roman, celui de notre mémoire enfantine. Le sujet est immense. Chaque page de ce livre pourrait donner lieu à une grosse thèse sur la naissance, les thèmes, les transformations de la chanson enfantine. Il peut être certainement l'ouverture d'un dialogue avec l'auteur dans ce domaine à ma connaissance inexploré jusqu'à ce jour. S'étant limité volontairement à la chanson enfantine, Anne Bustarret mentionne l'existence des "chansons de famille" pas forcément pour enfant, mais qu'on se transmet de génération en génération. Elle mentionne également les cantiques religieux qui ont marqué toute une génération. Ma "mémoire enchantée" personnelle fut autant nourrie des disques enfantins écoutés sur un petit "phono" que des cantiques accompagnés à l'orgue de la paroisse par... M. Musson !

Qu'on ne s'y trompe pas, le livre d'Anne Bustarret, s'il fait l'historique de la chanson enfantine, et de ses moyens de diffusion, n'est pas un recueil de souvenirs pour parents nostalgiques. La plus grande partie du livre est en effet consacrée à la période 1950-1986 et est immédiatement utilisable par les parents et les enseignants. La copieuse documentation qui complète l'ouvrage comprend un dictionnaire des chanteurs, auteurs et animateurs, une bibliographie des recueils de chansons et des ouvrages de réflexion et d'information sur la chanson et l'enfant, une abondante discographie et un précieux carnet d'adresses. Il s'agit donc d'un remarquable instrument de travail qui devrait avoir sa place dans les bibliothèques des parents et des écoles, et dont la partie historique permet de mettre en perspective l'évolution de la chanson enfantine d'aujourd'hui : la majeure partie de l'ouvrage est en effet consacrée à la mise en pratique, et à montrer "comment l'enfant, dès son âge le plus tendre, se constitue peu à peu son trésor de chansons, comment se forme sa *mémoire enchantée*, comment cette fréquentation pratique de la chanson contribue au développement de son langage, de sa psychomotricité, de son expérience musicale".

Le Jeu de Robin et Marion. Adam de la Halle. Nouvelle transcription littéraire et musicale de **Jacques Chailley,** Editions **Choudens.**

C'est en 1934 que les "*Théophiliens*" de Sorbonne, groupe théatral fondé en 1933 par Gustave Cohen, portèrent à la scène dans une adaptation de leur fondateur le Jeu de Robin et Marion. Cinquante ans plus tard, Jacques Chailley, qui participa à cette re-création rend disponible à nouveau une transcription qui vise un but essentiellement pratique : permettre de jouer dans la plus grande fidélité possible à l'esprit du "Jeu" cette pièce dont chacun a entendu parler mais que bien peu connaissent.

Il ne s'agit donc pas d'une édition critique (encore que le nom de J. Chailley soit une garantie du plus grand sérieux ! mais d'une édition de scène comportant le texte, le chant et des indications de mise en scène. Notons que les acteurs chantent normalement sans accompagnement. Si on désire une version musicale plus élaborée, accompagnant les chants et proposant des intermèdes de complément, faisant appel à un petit ensemble d'instruments, anciens ou modernes au choix, celle-ci se trouve en location chez Choudens également.

Espaces sonores. *Lecture rapide des notes par visualisation de l'intervalle.* Pour tous instruments et voix. **Madeleine Lesort.** Ed. **Auguste Zurfluh.**

Un ouvrage entièrement technique et systématique pour accéder rapidement à un déchiffrage correct et précis et obtenir et surtout garder une bonne mémoire visuelle. Le but à atteindre est le réflexe visuel, aussi bien mélodique qu'harmonique. Ce type de travail s'applique à la lecture dans toutes les clés. Il constitue un outil intéressant de travail personnel aussi bien pour l'enfant que pour l'adulte qui désire se perfectionner ou commencer des études musicales.

Lectures chantées extraites du répertoire religieux des 16e, 17e et 18e siècles en trois volumes. **Robert Soubeyran.** Ed. **Choudens.**

Seul le volume 1 nous est parvenu. On ne peut que se réjouir de voir un répertoire de plus en plus varié mis à la disposition de nos classes de Formation Musicale. Les extraits proposés sont tirés des œuvres de Loïs, Bourgeois, Schutz, Mozart, Rameau, Scarlatti, Haëndel... On peut toutefois s'étonner de l'abondance des récitatifs : s'ils sont une excellente école d'expression et de formation du sens harmonique et de la cadence, on peut se demander s'ils seront suffisamment appréciés par les élèves, surtout privés des paroles qu'ils soutiennent. A cette réserve près, soulignons le sérieux du travail accompli. Deux versions : un avec acompagnement, l'autre comprenant le texte chanté seulement.

Anthologie des concours d'entrée et médailles de solfège spécialisé du CNSM de Paris 1964-1984 à l'usage des cours moyens et Fin d'Etudes des écoles nationales et CNR de musique. **Cent exercices de rythme** en cinq cahiers. **Evelyne Potin.** Ed. **Choudens.**

Evelyne Potin poursuit donc son travail de mise à disposition des élèves de textes leur permettant de s'entraîner à la préparation des épreuves d'examen et de concours. Comme le dit Christian Manen dans sa préface, "cela fera une source nouvelle et précieuse de documentation qui rendra à tous d'immenses services".

Concerto pour violon op. VIII La Primavera (Le Printemps). Antonio Vivaldi *Collection Voir et Entendre.* **Jean-Marc Déhan et Jacques Grindel. N° 21.** Editions **Heugel.** Distr. **Leduc.**

C'est avec le plus grand plaisir que j'ai reçu le 21° numéro de cette remarquable collection insuffisamment connue et exploitée me semble-t-il. Rappelons brièvement que cette collection vise à mettre à la portée de nos élèves la lecture de la partition de grandes œuvres ou parties de grandes œuvres, ceci de deux manières : d'une part en réécrivant l'ensemble des parties instrumentales sur deux clés seulement : sol et fa ; et en écrivant en notes réelles les instruments transpositeurs, ainsi qu'en allègeant la lecture en remplaçant par des blancs certains silences ; d'autre part, en fournissant à l'élève une introduction courte mais très

bien documentée, historique bien sûr, mais surtout donnant les éléments nécessaires à l'analyse de l'œuvre (texte poétique ayant servi de support, forme employée, etc...). Ces éléments sont ensuite explicités par des phrases brèves, repérées par tout un système de signes précisant la structure de l'œuvre, indiquant des particularités d'orchestration, soulignant les modulations, les divers procédés employés etc... Bref, une édition de travail en tous points exemplaire. Espérons que cette collection, trop longtemps interrompue, va connaître un nouveau départ et que de nombreux titres viendront bientôt s'ajouter aux 21 existants, qui vont de Bach et Vivaldi à Jolivet en passant par Berlioz, Bizet, Borodine... Un regret, qui s'adresse à l'éditeur : nulle part ne figure dans aucun des 21 fascicules la listes des titres disponibles. A une époque où le travail sur œuvre a enfin droit de citer, tout ce qui peut le faciliter doit être encouragé et diffusé !

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Dans la collection "*Musique instrumentale facile pour formations multiples,*" dirigée par **Philippe Rougeron** aux éditions **Leduc,** deux nouveaux titres : **Menuet de la Symphonie N° 82** dite l'Ours de **F.J. Haydn,** et une œuvre de **Ph. Rougeron** intitulée **"Chanson d'autrefois".** Rappelons que le but de cette collection est de fournir aux ensembles les plus divers mais jouant à quatre parties des arrangements à "géométrie variable". C'est pourquoi chacune des quatre parties est donnée en matériel d'orchestre dans les différentes tonalités nécessitées par les instruments envisageables, c'est-à-dire en ut, en si bémol et en mi bémol, sans oublier une version en clé d'ut 3° pour l'alto à cordes... Les puristes pourront y trouver à redire. Je pense cependant que c'est par là que se cultivera le goût pour la musique d'ensemble et l'orchestre. Souhaitons que la collection de Philippe Rougeron s'accroisse rapidement de nombreux titres.

Ensembles de Flûtes à Bec ou autres instruments mélodiques. Collection dirigée par **Guy Casteuble.** Editions **Jean-Marie Fuzeau.**

Cette excellente collection nous présente trois nouveaux titres :

— **Airs traditionnels irlandais** harmonisés pour Quatuor S.A.T.B. par **Michaël Bowles.**
Né en 1909 en Irlande, compositeur et chef d'orchestre, ce dernier a été sollicité par Guy Casteuble pour présenter et harmoniser ces mélodies irlandaises. On appréciera particulièrement cette présentation qui permet d'interpréter cette musique en comprenant mieux ce qu'elle a d'original.

— **Première et deuxième suite pour deux flûtes** alto, musette ou vielles à roue en do. Première œuvre. **Philibert Delavigne.** Transcrites et présentées par **Guy Casteuble,** dont l'introduction permet une interprétation intelligente et la plus exacte possible.

— Cela est vrai également du troisième titre : **Cinquième et sixième sonates** de **Charles Buterne** pour deux vielles en do ou en sol, flûtes alto ou musettes. Là encore, des ensembles divers peuvent utiliser ces précieux recueils.

MUSIQUE CHORALE

Enfantillages. Pour chœur féminin à trois voix égales (soprano, mezzo-soprano, alti). Paroles et musique de **Betsy Jolas.** Ed. **Leduc.**

Ces sept courtes pièces (6 mn en tout) sont dans la meilleure tradition de la polyphonie française, de Lassus à Milhaud. Elles demandent certes un ensemble exercé, mais sont dans un langage (tant les paroles que la musique) qui parle au cœur. Sept petits joyaux qui font penser, pour l'esprit, aux mélodies que Messiaen dédiait à son petit Pascal. Un émerveillement.

C'est avec beaucoup de plaisir que j'ai reçu les premiers envois des éditions **Musica Sacra,** 35 rue du Moulin, 67400 Illkirch.

Voici donc deux motets pour quatre voix mixtes et orgue : **Laudate Dominum** et **Justus germinabit** de **Marc Antoine Charpentier,** la **Cantate "Nichts soll uns scheider von du Liebe Gottes",** de **Dietrich Buxtehude,** comportant texte allemand et traduction française, ainsi qu'une transcription pour orgue de **D. Schertzer,** et le Tome 1 des **Motets pour trois voix mixtes,** orgue et instruments divers (Musikalisches Lob Gottes : 1744) de **G.P. Telemann.** Déjà parus également, **35 Noëls d'Europe, deux chœurs de Noël** de **J.S. Bach** et un **Psaume** de **D. Schertzer.** De sincères félicitations à cette jeune maison d'édition de musique sacrée pour ses prix particulièrement abordables. Bien sûr, il est indispensable que les utilisateurs les encouragent en évitant tout recours à la photocopie ! A ce propos : n'y aurait-il pas de moyen plus efficace de combattre la photocopie que de refuser, comme certains éditeurs, la vente à l'unité ? Celui qui veut vraiment tourner la loi peut toujours emprunter la partition, ce qui est encore moins onéreux... Pourquoi faut-il qu'un chef de chœur doive se battre pour avoir le droit de se constituer une collection qui permette de décider tranquillement chez soi du répertoire à mettre au programme en fonction des concerts envisagés et des capacités des choristes. Ce n'est pas dans le brouhaha d'une boutique et sur le coin d'un comptoir que ces choses se décident... Celà, les éditions A Cœur Joie ou Philippe Caillard l'ont compris depuis longtemps, qui pratiquent même un système d'abonnement aux nouveautés... Et pourquoi se fait-on regarder d'un œil soupçonneux lorsqu'on prétend acheter des partitions pour un quatuor vocal ? Faut-il donc être obligatoirement dix ou quinze pour avoir le droit de chanter à plusieurs voix ? Souhaitons que le bon sens prévale et que la confiance réciproque l'emporte sur le soupçon.

PIANO

Passacaille et Fugue pour piano. **Michel Merlet.** Ed. **Choudens.**

Cette œuvre est dédiée à Tony Aubin et construite selon l'usage traditionnel sur le nom de l'artiste mais avec un code remis au goût du jour et intégrant l'ensemble de la gamme chromatique. Cette œuvre "sur le nom de Tony Aubin" composée pour le Concours Marguerite Long — Jacques Thibaud, allie la virtuosité à une expressivité intense.

Sonate Prima op. 9, **Sonata Seconda** op. 11, **Sonata Terza** op. 13 per pianoforte. **Sonatina** op. 2. **Fulvio Caldini.** Ed. **Berbén.** Diffusion Ed. **Transatlantiques.**

Quatre œuvres dont une très facile et les trois autres sans difficultés majeures, abordables par des élèves de niveau préparatoire à Elémentaire, qui pourront faire découvrir un certain type de langage contemporain.

FLUTE A BEC

Chants populaires de Hongrie pour flûte à bec soprano. **M. Mabilat-A. Jozsa.** Ed. **Auguste Zurfluh.**

Un recueil bien séduisant qui permettra de faire découvrir aux élèves une autre culture musicale, des rythmes et des modes inhabituels. Un excellent moyen de les faire sortir des chansons enfantines ou de pièces Renaissance faussement faciles. Ces chants populaires hongrois peuvent être abordés très tôt dans l'étude de l'instrument.

HARPE CELTIQUE

Sardane à Lully. Annie Challan. *Collection Annie Challan.* Niveau Déb. 2. Prép. 1. Pour six harpes celtiques, une harpe ou un piano (et un tambourin). Ed. **Auguste Zurfluh.**

Une partition pleine de vie et de fraîcheur, vigoureusement tonale.

Pièces anciennes pour harpe celtique recueillies par **Monique Rollin.** Ed. **Leduc.**

Quinze pièces du 16e au 18e siècle, dont le célèbre Greensleeves, qui réjouiront certainement les élèves.

Panorama de la harpe celtique. Dominig Bouchaud. Ed. **Transatlantiques.**

Titulaire en 1983 du "Triskell d'Or", ce musicien breton, premier prix de harpe à l'unanimité du CNSM de Paris s'est consacré à la harpe celtique et enseigne cet instrument au conservatoire de Quimper. Il propose dans ce recueil cinquante airs du Moyen Age, de la Renaissance, de musique baroque et romantique et de musique traditionnelle. Ces pièces sont d'une difficulté beaucoup plus grande que celles des recueils précédents et s'adressent à des élèves maîtrisant bien leur instrument.

Daniel Blackstone

CLARINETTE ET SAXOPHONE

Aux Editions Leduc : Deux pièces d'**André Patrick : — Plénitude,** pour clarinette en si bémol seule. — **5e Rhapsodie** pour clarinette en si bémol et vibraphone. Niveau Moyen à Supérieur.

Musique mesurée, langage atonal, passages chantés, virtuosité, rythme : tout ce qu'on peut faire de nos jours, hors langage contemporain. Ces deux pièces réclament de l'exécutant une solide technique instrumentale et solfégique.

Aux Editions Lemoine : Dans la *collection Claude Delangle* : Edith Lejet : **Trois petits préludes** pour saxophone alto et piano.

Ces trois petits préludes visent à familiariser les jeunes élèves avec l'esthétique et l'écriture du répertoire d'aujourd'hui. Ils sont de difficulté progressive et ne contiennent pas de traits compliqués. Ils sont intéressants à faire travailler aux jeunes élèves surtout si l'on a la possibilité de leur donner la réplique au piano.

Editions Schott Frères : François Daneels. Quatorze préludes pour saxophone. Niveau Elémentaire.

Un recueil d'études progressives, agréables et bien écrites. Elles sont chantantes. On y trouve le travail des doigts, du rythme, des changements de mesure... Les élèves prendront plaisir à les travailler.

Editions Musicales Transatlantiques. Michel Lethiec. Principaux traits d'orchestre pour la Clarinette.

Un recueil qui contient les solos qui sont habituellement imposés dans les concours de recrutement de musiciens d'orchestre. Pourquoi en réserver l'étude aux seuls futurs professionnels alors qu'elle peut être, pour un élève avancé, une manière de découvrir le grand répertoire classique.

Editions Choudens. Claude Crousier. La clarinette et les styles. Méthode pour débutants.

Dans cette méthode, l'étude de l'instrument est abordée de manière très technique (l'auteur nous rappelle que le mot "technique" vient du grec et signifie "Art" dans toute l'acceptation du terme). Pour ceux qui aiment parler tout de suite de colonne d'air, de vocalisation, de pression des lèvres, de gymnastique des doigts (le travail de la langue est abordé un petit peu plus tard). Chaque leçon est illustrée par des exemples musicaux de toute époque.

Editions Salabert : Jean Marc Laureau, Edith Lejet, Etienne Rolin, François Rossé. Connexions I pour saxophone alto solo. Sur une idée de **Jean Marie Londeix.** Niveau Elémentaire 2.

La meilleure façon et sûrement la plus claire, de présenter ce morceau, est de reprendre le texte imprimé en page de garde : "A l'exemple des photo-montages, ou des livres pour enfants dans lesquels chacun d'eux peut composer un personnage en combinant à sa guise différents éléments adéquats, l'élève saxophoniste, disposant selon son goût les "événements" musicaux de "Connexions I", pourra réaliser seize morceaux différents utilisant ce qu'il est convenu d'appeler les "nouvelles techniques", propres au saxophone".

Par "nouvelles techniques", entendez : quarts de tons, multiphoniques, harmoniques, doigtés spéciaux, etc... Ce morceau offre une manière très plaisante d'aborder ce genre d'écriture.

Jean Peylet

GUITARE

Dans l'abondante production de partitions pour guitare, les ouvrages à caractère strictement pédagogique occupent une place importante. Chose assez logique puisqu'il y a, fort heureusement, plus d'élèves que de concertistes. La mode de la "guitare sommaire" étant passée, l'enseignement est devenu une chose sérieuse, et la plupart des auteurs et des éditeurs l'ont compris. Le plus souvent, ils offrent aux professeurs et aux élèves un programme pédagogique comprenant plusieurs volumes complémentaires.

Les **Editions Lemoine** nous proposent ainsi une méthode en trois cahiers, **"Guitare et éducation musicale"**, de **Hector Farias** et **Jorge Martinez Zarate.**

Evénement d'importance quand on sait que JM Zarate est à l'Argentine ce que Ponce ou Lagoya sont à la France. La méthode est traduite en français, et donc directement utilisable. Ses principes pédagogiques sont : apprentissage simultané de l'instrument et du solfège, pratique régulière du cours collectif, pratique de la musique d'ensemble, acquisition précoce de notions d'analyse musicale, prédominance de la musique sur la technique.

Le premier cahier s'adresse de préférence à des enfants très jeunes, à partir de six ou sept ans, ayant fait peu ou pas du tout de solfège. Il est très progressif : jusqu'à la page 22, on ne parle que de cordes à vide. Les deux tiers des morceaux sont des monodies, principalement des airs populaires. Les notions de base de la théorie sont expliquées et immédiatement intégrées au répertoire proposé. On relève toutefois quelques défauts : une surabondance de doigtés, qui risquent d'être lus par l'élève à la place des notes ; l'utilisation systématique d'un doigt par case, qui peut être dangereuse avec les petites mains ; une explication trop rapide des altérations et une introduction un peu tardive des mesures composées.

Un cahier de musique d'ensemble vient en complément du premier. Il comprend des airs à deux, trois, quatre et cinq guitares. Il est accessible à tous les débutants ; les deux premières études utilisent deux guitares en cordes à vide et deux autres en percussion (éclisse-chevalet). La progression se poursuit logiquement au fur et à mesure de l'acquisition des techniques. Le répertoire comprend, en plus d'arrangements d'airs traditionnels,

des transcriptions de Tielmen Susato, Lully, Haendel, Bach, Haydn, etc...

Dans le deuxième cahier, on explique ce qu'est une monophonie, une homophonie et une polyphonie, et on le met en pratique, souvent à plusieurs guitares, avec parfois des accompagnements de percussion. On parle ensuite de série dodécaphonique, de tonalité, de mode, puis d'intervalles, d'accords et d'analyse harmonique. L'alliance de la théorie et de la pratique, la présence de la musique d'ensemble, les exercices d'harmonisation et d'accompagnement, ainsi que la pluralité des styles musicaux représentés — avec toutefois une prédominance sud américaine, ce qui est de bonne guerre de la part d'auteurs argentins — rendent cet ouvrage réellement épanouissant.

Chez **JM Fuzeau** paraît le deuxième volume de la méthode de **Marc et Eric Franceries : "les chemins de la guitare"** (un troisième et quatrième volumes sont annoncés pour 87 et 88). Plus austère que le précédent, ce livre est essentiellement consacré au déchiffrage. Pas de répertoire d'auteurs, mais une exploration systématique des principales positions et tonalités de l'instrument, avec un souci de maintenir l'intérêt musical. Une approche très "professionnelle" de la guitare.

Avec les **"études de virtuosité et de transcendance"** d'**Angelo Gilardino** (troisième série numéro 25 à 36) publiées chez **Berben,** nous nous éloignons du terrain pédagogique pour nous rapprocher de celui du concert. A. Gilardino, guitariste et professeur italien, s'y révèle un compositeur cultivé. Chacune de ses études est un hommage à un musicien. Citons entre autres Respighi, Regondi, Sor, Ginastera, Milhaud, Manuel Ponce. Le recueil est préfacé de façon élogieuse par le compositeur anglais Stephen Dodgson.

Chez **Leduc** est paru le quatrième volume de la méthode de **Pierre Cullaz, "technique pour guitaristes de tous styles".** Pierre Cullaz est un grand professionnel de la guitare, qui a pratiqué tous les styles, depuis le jazz jusqu'à la musique contemporaine en passant par le travail de studio et l'accompagnement de nombreuses vedettes de tour de chant. Il est devenu à l'heure actuelle un spécialiste reconnu de l'enseignement de la guitare jazz. Son ouvrage est d'une extraordinaire densité ; qu'on en juge d'après la table des matières : Introduction au doigté — La mélodie — Différentes dispositions d'un accord de 4 sons — Jouer en produisant toute l'harmonie soi-même — Plan de travail des séries d'accords — Analyse d'une grille — Comment bâtir ses phrases — etc... La dernière partie, essentiellement technique, pourra être travaillée avec profit par des guitaristes classiques, à qui elle apportera une connaissance du manche qui leur fait souvent défaut.

Jean-Pierre Chauvineau

Communiqué

La musique arménienne évoque pour la plupart des mélomanes, le seul nom de *KHATCHATOURIAN* immortalisé par la célèbre Danse du Sabre et deux Concerti (pour piano et pour violon). La soirée arménienne donnée à l'occasion du 80e anniversaire de l'*UGAB* (Union Arménienne de Bienfaisance) a révélé la musique de son prédécesseur, le *Père KOMITAS* qui, ayant poursuivi une démarche parallèle à celle de *BARTOK,* s'est attaché à faire redécouvrir le folklore de son pays.

D'une autre génération, on peut louer la qualité d'émotion de A. HAROUTOUNIAN et de *A. BABADJANIAN.* Le premier confie à la trompette une thématique enjouée dans un brillant Concerto ; le second choisit le piano pour composer des pages éblouissantes tant de vitalité populaire que de virtuosité instrumentale. D'excellents solistes arméniens de renommée internationale, les violonistes *Jean TER MERGUERIAN* et *Ani KAVAFIAN,* la harpiste *Susanna MILDONIAN,* l'altiste *Ida KAVAFIAN,* les pianistes Raffi et *Ani PETROSSIAN* (auxquels s'étaient joints *Cosima JOUBERT)* avaient fait appel au grand trompettiste *Bernard SOUSTROT* et à l'Orchestre Jeune Philharmonie dirigé par son chef *Jean-Jacques WERNER* pour les accompagner.

Pierrette Mari

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- A VENDRE Piano droit SAUTER, excellent état, prix à débattre. Tél. 60.69.69.91.
- RECHERCHE à Paris, chez particulier, chambre pour étudiante en médecine. Tél. 60.68.31.57 le soir.
- ENS. AD LIBITUM-FL, vlon, cello, chant. Cherche claveciniste pour travail régulier et concerts. Tél. 99.56.32.96 HR.
- AVIS AUX CHORALES.
  Ancien élève de Henri CHALLAN propose gracieusement ses compositions religieuses et folkloriques.
  Style classique avec originalités.
  Photocopies 21 × 29,7.
  Ecrire : Daniel Caux, Le Fontenioux, 79450 St-Aubin le Cloud.

bibliographie

• Martin GREGOR-DELLIN. **Heinrich Schütz.** Editions Fayard. 428 pages. 1986.

Après sa célèbre biographie de Wagner — considérée désormais comme de référence —, le musicologue Martin Gregor-Dellin nous propose aujourd'hui une biographie de Heinrich Schütz, considéré dans toutes ses dimensions, humaines et artistiques.
Né en 1585 (tout juste cent ans avant J.-S. Bach), dans une famille de la bonne bourgeoisie protestante, le premier en date des grands compositeurs germaniques est encore trop souvent ignoré du public des mélomanes, cependant que les cercles Heinrich Schütz entretiennent jalousement le culte de leur idole — culte singulier et quelque peu saugrenu pour les non-initiés. Pourtant, le renouveau des études schütziennes au cours de la dernière décennie a permis de multiplier au moins par dix le nombre de ses œuvres connues.

Sa curiosité du monde et l'universalité de son esprit incitèrent cet humaniste à parcourir l'Europe — de l'Italie à la Scandinavie —, à suivre l'enseignement du *Signor* Giovanni Gabrieli, dont il devint l'élève favori, à rencontrer Monteverdi, aussi bien que l'astronome Galilée, ou que Rembrandt, à qui l'on attribue l'un des portraits présumés du *Sagittario.*

N'est-il pas souhaitable que Schütz sorte enfin du ghetto musicologique dans lequel il était jusqu'ici confiné, que sa musique occupe enfin la place éminente qu'elle mérite dans les programmes de nos concerts ? Martin Gregor-Dellin s'y emploie, pour sa part. Je regrette, cependant, que notre auteur n'ait pas cru devoir rendre un hommage plus appuyé à André Pirro, pionnier des études schütziennes qui, dès 1913, publiait dans la collection dirigée par Jean Chantavoine la première véritable biographie de l'auteur des *Symphonies Sacrae.*

• Anne-Marie GREEN. **Les adolescents et la musique.** Collection Psychologie et Pédagogie de la musique. Editions EAP, 6 bis rue A. Chénier, 92130 Issy-les-Moulineaux. 1986. 176 pages.

L'optimisme excessif d'un certain journalisme, quant à l'avenir de la musique en France, risque d'être quelque peu tempéré par le présent ouvrage.
Ainsi, apprenons-nous que plus de la moitié des "heureux" possesseurs d'un instrument de musique ne l'utilisent jamais ou que fort rarement, que l'incitation familiale à une pratique musicale est bien souvent vécue comme une contrainte, que les jeunes de milieux défavorisés ne participent pour ainsi dire jamais aux activités culturelles qui leur sont proposées en dehors des établissements scolaires ; mais qu'en revanche 75% des jeunes chantent volontiers — 57% tous les jours, 73% seuls, 45% avec des copains (surtout les garçons). Dans l'ordre décroissant des genres de chansons le plus fréquemment cités, nous trouvons les chansons : à danser, d'amour, de circonstance, à boire, "autres", enfantines, religieuses, politiques, militaires...

Dans quelle mesure le comportement musical des adolescents est-il conditionné par le milieu familial et social, ainsi que par l'idéologie qui sous-tend l'institution scolaire ? L'auteur étaye son analyse de données quantitatives et qualitatives. Il distingue ainsi trois grandes catégories : les *exclus* qui ne participent, ni aspirent à aucune culture musicale "légitime" et se satisfont des musiques diffusées par les médias, les *aspirants* qui souhaiteraient participer à une culture ou une pratique musicale mais se heurtent à de nombreux obstacles, les *élus* enfin qui sont majoritairement persuadés de l'innéité de leurs talents.

Notre institution scolaire a toujours fait preuve de réticences à l'égard du développement en son sein des disciplines artistiques. Que le fait musical soit toujours lié au plaisir et au rêve le rend suspect — suspect de rendre difficile le retour aux disciplines de la raison, suspect de provoquer une inadaptation au système scolaire. Cela n'explique-t-il pas que les rituelles déclarations de bonnes intentions de nos dirigeants n'aboutissent jamais ?

Ce nouvel ouvrage enrichira de manière significative le corpus — jusqu'ici fort pauvre — de la sociologie musicale. Il est assorti de tous les tableaux statistiques et représentations graphiques souhaitables.

• Roger BLANCHARD et Roland de CANDE. **Dieux et Divas de l'Opéra.** 1986. Editions Plon. 430 pages. 160 F.

Cet ouvrage comporte deux volumes :
Tome 1. Des origines de l'opéra (vers 1600) à la Malibran.
Tome 2. De la Malibran à la Callas (XIXe et XXe siècles).
Seul le premier volume est aujourd'hui paru.

Il est consacré aux plus remarquables personnalités du chant — *primi uomini* et *prime donne* — qui participèrent à l'éclosion du mélodrame à Florence et à Mantoue, puis à son développement dans toute l'Italie, ainsi que dans les principales capitales d'Europe : virtuoses et grands castrats italiens — *evirati* — des XVIIe et XVIIIe siècles ; pensionnaires de l'Académie royale de musique, sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI ; grands chanteurs de l'opéra anglais ; premiers interprètes des opéras de Mozart...

Rien pourtant de moins austère que cette galerie de portraits. Ecrite dans un style alerte, avec beaucoup de verve et d'humour, c'est une mine d'informations sur

d'innombrables artistes, dont les noms nous sont aujourd'hui peu familiers, mais qui furent cependant illustres en leur temps, tels la Maupin — superbement scandaleuse — ou le béarnais Pierre Jélyotte, qui participa à la création de la plupart des opéras de Rameau, aussi bien que du *Devin de Village* de Jean-Jacques Rousseau.

Plus de cent illustrations et de nombreux témoignages de contemporains enrichissent ce passionnant ouvrage.

• Paul-Gilbert LANGEVIN. **Musiciens d'Europe.** Figures du renouveau ethnoromantique. Essais en forme de "Prélude, Variations et Fugue". La Revue Musicale. Triple numéro 388-389-390. 213 p., 1986.

Après *Le Siècle de Bruckner,* après *Musiciens de France,* voici *Musiciens d'Europe,* dernier volet du triptyque que Paul-Gilbert Langevin consacra à l'"Ethnoromantisme", vocable qu'il préférait à "post-Romantisme". Œuvre ultime du musicologue, *Musiciens d'Europe* réunit une série d'études de P.-G. Langevin, Jacques Feschotte, Harry Halbreich, Pierre Vidal et Marc Vignal.
Les huit *"Variations"* sont successivement consacrées à Vienne, avec sa "Trinité parallèle" : Franz Schmidt, Franz Schreker et Alexandre Zemlinsky ; à la Bavière, avec Max Reger ; aux aspects spirituels du "Renouveau italien", avec Don Lorenzo Perosi, Ferruccio Busoni et leurs contemporains. La Tchécoslovaquie est représentée par "Leoš Janáček et le Théâtre lyrique" ; la Prusse orientale et la Lithuanie par Hermann Goetz et Mieczyslaw Karlowicz ; le Danemark par Carl Nielsen ; l'Angleterre et le Nouveau Monde par Ralph Vaughan-Williams, Ernest Bloch, Bohuslav Martinu et Heitor Villa-Lobos.
Le dernier chapitre, *"Fugue",* se veut la synthèse de l'ethnoromantisme européen ; la section consacrée à la musique autrichienne et à la musique allemande était déjà parue en "bonnes feuilles" dans le numéro 327 (avril 1986) de *L'Education Musicale.*

Ce travail considérable jette une vive lumière sur certains aspects méconnus de l'histoire des musiques nationales, en Europe. Nous trouvons, en annexe, un tableau synoptique de l'ethnoromantisme dans la musique d'orchestre (1863-1939), emprunté au *Bruckner Jahrbuch,* tableau dont nos organisateurs de concerts feraient bien de s'inspirer...

• Lucien RIOUX. **Serge Gainsbourg.** Collection Poésie et Chansons. Editions Seghers. 189 pages. 8 planches illustrées. 1986. 60 F.

L'image sulfureuse que cultive Gainsbourg avec un soin maniaque ne saurait faire oublier l'homme sensible, sincère et généreux, le poète fulgurant, le musicien imaginatif — d'autant plus évidemment fragile qu'il se barde de cynisme, qu'il se veut grinçant, satanique. Provocations, en définitive, attendrissantes...

Bien que toujours à la mode, ses chansons ne se démodent pas. Citons parmi tant d'autres : *L'eau à la bouche, Lætitia, En relisant ta lettre, La Javanaise, Comic Strip, Pauvre Lola, Ex-fan des sixties, Pull Marine...*

Lucien Rioux nous propose ici quelques-uns des textes les plus significatifs de Lucien Ginzburg, alias Serge Gainsbourg — Dr. Jekill, alias Gainsbarre — Mr. Hyde.
Sélection accompagnée d'une discographie, d'une filmographie et d'une bibliographie complètes.

Francis Cousté

• Cécile et Emmanuel CAVAILLE-COLL. **Aristide Cavaillé-Coll. Ses origines, sa vie, ses œuvres.** Edition Fischbacher, Paris.

"A Cavaillé-Coll, Paris". Ces quelques mots inscrits sur une console d'orgue sont toujours émouvants à contempler. Pourquoi émouvants ? Lisez *Aristide Cavaillé-Coll* écrit par ses deux enfants, Cécile et Emmanuel ; non seulement vous comprendrez ce qu'il y a d'extraordinaire chez ce facteur d'orgues du XIXe siècle, mais immanquablemnt, vous serez passionné par l'aventure de cette dynastie d'artistes de génie.

Saluons d'abord l'initiative courageuse de la librairie Fischbacher, qui procède à une réédition de cet ouvrage, introuvable depuis sa publication en 1929 ; courageuse, en effet, alors que la mode porte aux nues la facture néo-baroque et que les orgues d'esthétique romantique sont, sinon saccagées, au moins abandonnées, rongées par le mutisme. Heureusement, le respect et même un certain intérêt pour l'univers musical de nos ancêtres renaît. Déjà dans le numéro de *L'Education Musicale* du mois de mars 1985, Jean Maillard nous invitait à découvrir le *Quid* du Cavaillé-Coll, de Claude Noisette de Crauzat.

Que le lecteur se rassure, il n'est pas question de comparer ici ces deux livres. Jean Maillard relevait l'importante présentation d'un certain nombre des chefs-d'œuvre de Cavaillé, dans l'un ; vous ne trouverez pas même une seule composition d'instrument dans l'autre. L'ouvrage des enfants Cavaillé nous fait entrer dans l'intimité de leur père, plus que dans les profondeurs des tuyauteries. Ce n'est d'ailleurs pas sans émotion que l'on ressent ici ou là une pointe de fierté sous la plume des auteurs.

Outre l'intérêt pour cet homme, nous découvrons aussi son regard sur l'Europe au XIXe siècle. Ses enfants publient sa correspondance lors de son voyage d'étude dans l'est de la France et en Allemagne. Ces lettres sont une mine de renseignements destinés à son père, mais elles comportent aussi le charme pittoresque d'un Français décrivant l'étranger.

Le lecteur lira donc cet ouvrage avec facilité, découvrant la richesse insoupçonnée de ce métier de facteur d'orgues et admirant le génie de l'un de ses plus illustres représentants. Saviez-vous par exemple, que Cavaillé-Coll permit un jour à Foucault, grâce à une soufflerie actionnant et réglant le mouvement d'une sirène, de calculer la vitesse de la lumière ?

Néophytes, attention ! Vous resterez sur votre faim en ce qui concerne la facture proprement dit. A travers une présentation sobre, contenant peu de photos, et sans précisions techniques particulières, il n'est possible de comprendre ni l'évolution de la facture de Cavaillé-Coll, ni son influence sur l'orgue et les organistes "romantiques". Les auteurs n'avaient pas le souci d'expliquer le travail de leurs ancêtres et leur influence, mais celui de faire mieux connaître une famille célèbre. A vous donc, nous recommandons de lire cet ouvrage, bien sûr, mais de vous pencher aussi sur celui de C. Noisette de Crauzat, si ce n'est déjà fait.

L'opuscule qui accompagne ce livre, intitulé *Essai chronologique sur les orgues de Cavaillé-Coll* par Roland Galtier nous laisse perplexe. Il ne comprend qu'une liste bien austère de noms de villes et de nombres de jeux, sans toutefois fournir aucune registration, et qu'une bibliographie très complète.

Faut-il reprocher aux enfants de Cavaillé-Coll une partialité bien compréhensible ? Au contraire, voilà enfin un commentaire délivré des polémiques qui nous entourent aujourd'hui, à propos de l'esthétique des orgues. Cela permet de découvrir très sereinement ce qui fait la qualité d'un travail inégalé depuis près d'un siècle.

Amaury Sartorius

IVe PRIX LITTERAIRE MUSICAL

Le "IVe PRIX LITTERAIRE MUSICAL" vient d'être décerné à Jean Mongredien pour son ouvrage "La Musique en France, des Lumières au Romantisme, 1789-1830 (1)".

Cette haute distinction lui a été remise par Michel Philippot, président de l'Académie Charles Cros. Ce prix, créé en 1983, est attribué à un auteur dont l'œuvre traite un sujet ou une période spécifiques qui n'auraient pas, jusqu'à ce jour connu les honneurs de l'édition ; il entrait tout naturellement dans la vocation de cette destination de mettre en valeur un sujet dont un large public avait été privé alors qu'il illustre une phase de notre histoire particulièrement riche dont les événements ont souvent éclipsé les moments marquants de la vie artistique.

Pierrette BEUTTER

L'ENSEIGNEMENT DU PIANO*

Moyen d'éducation musicale et humaine

VIII - La Mémoire

La mémoire entre en jeu dans toutes nos activités. Elle nourrit notre imagination, notre sensibilité, notre intelligence, de même que la vie physiologique sensorielle et motrice est la conséquence d'acquisitions enregistrées par le cerveau. Dans le domaine musical il est utile d'en examiner les composantes. E. Willems distingue différentes formes de mémoire :

"La mémoire musicale est **rythmique, auditive, mentale** ou **intuitive.** Dans la mémoire instrumentale, nous mettons les mémoires **visuelle, tactile** et **musculaire**".

"**La mémoire rythmique,** qui est avant tout d'ordre physiologique, fait appel à la mémoire du mouvement. C'est par le mouvement qu'on peut prendre conscience des valeurs agogiques ; car ni l'émotion, ni l'intelligence — nous l'avons démontré ailleurs — ne peuvent donner la sensation du temps qui passe ; sensation qui est essentielle à la vie rythmique. Des valeurs dynamiques viennent s'ajouter aux valeurs temporelles, et se complètent par des éléments plastiques. Dans son ensemble, la mémoire rythmique se base sur des automatismes musculaires.

"**La mémoire auditive** qui, dans son ensemble, est de nature affective, comprend la mémoire du son, la mémoire mélodique et la mémoire harmonique. **La mémoire du son** s'appuie sur la capacité des cellules de recevoir des empreintes. Chaque organe sensoriel a sa mémoire particulière, qui dépend du système nerveux. Le son, étant éminemment affectif, est le point de départ de la sensibilité musicale. Envisagé du point de vue physique, il atteint notre système nerveux par ses différentes qualités : la durée, l'intensité, la hauteur et le timbre. Les deux premières entrent dans l'ordre du rythme ; la troisième est une caractéristique du domaine sonore ; la dernière est d'une nature complexe tenant à la fois de la troisième, par les différents sons harmoniques qui la composent, et des qualités matérielles de la source sonore.

"**La mémoire mélodique** comporte la mémoire de l'intervalle mélodique essentiellement affective, et celle de la mélodie (qui nécessite la mémoire rythmique) ; elle concerne les rapports sonores dans l'ordre de la hauteur du son. Ces rapports tiennent aussi de la dynamique intérieure de la mélodie, reflet du principe rythmique dans l'ordre de la mélodie... En général, la mélodie exprime des états d'âme, des émotions, des sentiments ; aussi, la nature subtile des réminiscences échappe-t-elle souvent à notre volonté ; parfois elle s'impose à nous, à l'encontre de notre désir, à d'autres moments elle fonctionne sur commande avec une absolue et déconcertante perfection.

"**La mémoire harmonique** dépend, comme la nature même de l'accord, de trois domaines différents. L'un d'ordre physique (les sons), l'autre d'ordre affectif (rapports sonores) et le troisième d'ordre mental (simultanéité des fonctions tonales).

"**Dans la mémoire mentale,** nous classons la mémoire nominale (et non nominative, comme l'ont écrit plusieurs auteurs). La mémoire visuelle de l'écriture et la mémoire analytique. La mémoire nominale concerne les noms des notes ; elle est de toute importance au point de vue de la pratique musicale... **La mémoire visuelle** est souvent plus mentale que sensorielle et concerne surtout l'écriture. **La mémoire analytique** est la mémoire cérébrale par excellence ; elle comporte toutes les données intellectuelles concernant les œuvres musicales : forme, genre, caractère, style, etc." (E. Willems op. cit. ; p. 78-81).

L'éducation fait toujours appel à la mémoire, outre son fonctionnement inévitable et "instinctif" elle peut être exercée, stimulée. Elle l'est souvent d'une manière très empirique. Il est possible d'analyser à quelle forme de mémoire l'étude du piano fait appel. La répétition d'un rythme ou d'un motif sur les cinq notes développe la mémoire rythmique dans la mesure ou la frappe du rythme est vécue en partant de l'instinct et de la vie du rythme et non de l'intellect. Si l'on vise à faire trouver ou "retrouver" à l'élève l'impulsion et le caractère du rythme, il est indispensable de veiller à ce qu'il ne "compte" pas les frappés, ce qui est souvent le cas. Il doit être également capable de frapper plusieurs fois le même rythme avant de le jouer au piano. Dans le domaine mélodique, pour un sujet n'ayant reçu aucune éducation musicale, tout au moins aucune formation préalable, il est pratiquement impossible de lui faire trouver spontanément un motif de cinq notes sur le

rythme trouvé. D'autre part in rencontre parfois une réelle difficulté technique d'ordre moteur et d'ordonnance de doigts pour l'enchaînement des notes. Dans ce cas là il cherche son motif mélodique sans perdre de vue le rythme qui doit le soutenir. On peut lui faire comparer si tel motif est plus joli qu'un autre en lui donnant quelques exemples afin de "nourrir" sa mémoire et son imagination. Il est aussi possible de lui montrer que le même motif peut être amélioré en changeant l'ordonnance d'une note ou par une plus grande variété de notes.

Il existe aussi une mémoire échappant à la conscience mentale, qui concerne une imprégnation d'impressions reçues, enregistrées par le cerveau et assimilées par toute une vie affective et spirituelle, qui est facteur de richesse intérieure donnant naissance à une plus grande pénétration des œuvres musicales qui seront étudiées plus tard. L'enfant, être neuf, reçoit tout ce qui lui vient de l'adulte, d'où la responsabilité de celui-ci dans tous les domaines.

Lors de l'exécution d'un morceau, la mémoire du doigté intervient malheureusement en général, davantage que la mémoire musicale, harmonique ou mélodique ; une erreur de doigté trouble l'exécutant au point d'être obligé de s'arrêter pour pouvoir reprendre le morceau. Le fait d'avoir l'habitude de chanter les notes, permet d'éviter cet écueil. En effet outre la mémoire nominale, celle de l'audition proprement dite intervient dans son dynamisme. Le chant donne aussi l'intuition du déroulement de la phrase mélodique et de l'enchaînement des thèmes. La mémoire rythmique intervient automatiquement puisqu'elle est associée au mouvement, à l'espace à parcourir, au contact des doigts sur les touches stimulant les doigtés et les gestes, donnant naissance à toutes sortes de réflexes et d'associations. il s'agit ici d'une mémoire purement instrumentale qui musicalement est négative si elle n'est pas reliée à la sensibilité musicale. La mémoire analytique entre en jeu pour l'analyse formelle tout au cours de l'exécution, l'analyse harmonique également. Toutes ces formes de mémoire devraient entrer en action pour se compléter les unes les autres.

Si l'exécution de mémoire est utile à tous les points de vue, elle offre un danger si elle est systématique dans les premières années de piano. Certains, sujets, particulièrement doués sous ce rapport, jouant tout par cœur, perdent l'attention au texte musical, d'autre part ils regarderont leurs mains continuellement, ce qui est une entrave pour la lecture à vue et l'imagination musicale fondée sur l'audition en dehors du clavier. La mémoire, à l'origine de la "musique intérieure", demande à être développée, mais sans que cela soit au détriment de la mémoire de l'espace du clavier, de la sensation des doigts contrôlés par le sens tactile et non par la vue, et à celui de la rapidité de lecture, sans oublier la référence continuelle au texte si facilement dénaturé. Pour être bien exécutée, une œuvre quelque soit son importance doit être connue par cœur, mais il faut bien considérer que c'est le point d'aboutissement.

Il peut arriver que certains exécutants peu entraînés, craignent de jouer sans partition, pourquoi les empêcher alors de l'avoir sous les yeux puisqu'ils ont la "musique dans le cœur" comme disait Schumann. N'oublions pas que par crainte du fameux "trou" de mémoire, Blanche Selva dont le talent marqua toute une génération au début du siècle, ne jouait jamais de mémoire, ce qui ne signifiait nullement qu'elle ne connût pas l'œuvre par cœur.

La mémoire visuelle entre également en ligne de compte. Certains instrumentistes jouent en lisant intérieurement, ils possèdent une image intérieure, visuelle de leur partition. Toutes les formes de mémoire devraient être exercées, mais cela ne peut se faire que dans une éducation musicale complète, le piano toutefois peut apporter une contribution importante à son développement.

IX - Conclusion

De ces quelques considérations, ressortent deux aspects qui diffèrent selon les cas.

S'il n'y a eu aucune éducation musicale préalable, ou complétant les études de piano, il est possible de combler certaines lacunes pendant les leçons, encore faut-il être bien conscient qu'elles ne le seront jamais complètement. Cependant si le professeur peut transmettre non seulement des connaissances au niveau du savoir, mais la vie de la musique, l'élève aura alors une intuition de son essence, et ne fonctionnera pas "mécaniquement", mais musicalement, dans le sens auditif, rythmique et sensible. De même qu'une analyse embryonnaire lui donnera une idée de l'architecture musicale.

Au cas d'une connaissance qui ne concerne que l'aspect cérébral tel que la lecture des notes, un savoir théorique coupé de la réalité musicale, ce qui est encore malheureusement trop fréquent, il faudra essayer d'éveiller la sensorialité auditive et rythmique, tout en utilisant ces connaissances, ce qui est très délicat, mais non impossible.

Le cas idéal est bien entendu celui de l'élève qui reçoit une éducation musicale générale sur laquelle peut se reposer le travail instrumental.

Quelques soient ces trois cas principaux, le piano fait découvrir la musique et développe les facultés musicales, donc tout ce qui en découle au niveau du développement humain : sensorialité, motricité, ordonnances, audition, vie affective et spirituelle, intelligence, rigueur et discipline demandées par le travail, meilleure connaissance de soi. Les résultats dépendent aussi du climat général, culturel et familial. Même sans études réelles, à côté du piano, si l'élève écoute de la bonne musique, découvre tout un monde musical en dehors de son travail, si sa curiosité est éveillée, les acquisi-

tions et l'enrichissement de sa personnalité se transmettront dans son attitude en face de l'instrument.

L'enseignement du piano doit toujours être fondé sur la musique dans ce qu'elle a de "vital" en elle-même et dans ses rapports avec l'être humain, sinon on obtient une sorte de robot qui jouera du piano, certes et peut-être très bien au niveau des mécanismes, mais qui sera "coupé" d'un lien ontologique qui est la vie de la musique.

Méditons cette phrase de Gustave Thibon : *"Le mot culture a un sens très net. Une terre cultivée produit de plus belles fleurs et de meilleurs fruits, mais ces fleurs et ces fruits font corps avec la terre : ils sont tirés d'elle et nourris par elle".*

L'enseignement cultive les fleurs et les fruits qui sont le résultat musical, mais pour être harmonieux, il ne doit jamais perdre de vue les racines, et la terre qui les nourrit, que sont le respect et les fondements de la vie révélés par la musique.

En notes

Nous n'avons pas à donner des indications sur les personnalités connues des milieux musicaux telles que Kodaly, Martenot, Carl Orff et Edgar Willems. Nous nous référons plus particulièrement à ce dernier en raison de ses nombreux ouvrages traitant de la psychologie musicale en rapport avec la pédagogie. Par contre quelques brèves indications sur Tomatis et Marie-Louise Aucher sont peut-être nécessaires.

A. Tomatis, spécialiste en oto-rhino-laryngologie de la Faculté de médecine de Paris, a entrepris dès 1947 des recherches dans les domaines de l'audiologie et de la phonologie. Il a créé une nouvelle discipline qui de près ou de loin, soigne tous ceux qui ont perdu le sens de la vie, de la communication et de l'écoute. Cette recherche l'a conduit à étudier l'inflluence des sons et de la musique sur l'organisme, et le fonctionnement neurophysiologique.

Marie-Louise Aucher, cantatrice, professeur de pose de voix, est arrivée dans la pratique de son métier à retrouver des correspondances entre les sons reçus ou les sons émis d'une part et des états déterminés, d'autre part, au plan physique, psychique ou spirituel. Elle est arrivée ainsi à créer une science à la fois technique d'enseignement vocal et de rééducation ayant une valeur psychothérapique, qu'elle a appelée Psychophonie.

* Voir L'Education Musicale n°s 329-330-331-332.

Informations diverses

- **MUSICORA 87**

Pour sa troisième édition MUSICORA réunira au Grand-Palais, l'ensemble des professionnels de la musique ancienne et classique, dans le cadre d'une confrontation Grand Public, unique en son genre.

Expression du "marché" de la musique classique, MUSICORA 87 sera une Vitrine Musicale, permettant à tout l'ensemble des professionnels de contribuer à son rayonnement, tout en offrant au Grand Public la possibilité d'accéder aux multiples formes d'expressions musicales, dans un esprit de création et d'information.

Une journée sera spécialement consacrée aux Conservatoires et Ecoles de musique (une dizaine d'entre eux seront représentés) avec pour points forts, la présentation de leurs meilleurs solistes et Ensembles de Chambre, ainsi qu'un débat sur le thème : "des Conservatoires et des Ecoles de musique, pour quoi faire ?" Organisé par la lettre du Musicien.

- **Rencontres Musicales de PONT L'ABBÉ**

Du 9 au 27 juillet, plusieurs stages sont organisés. Piano, Musique de Chambre, violon, violoncelle sous la direction de professeurs de Conservatoires. Chaque stagiaire disposera d'un piano 5 heures par jour.

Les inscriptions seront closes le 20 avril.

Renseignements : Rencontres musicales Bernard Le Floc'h, 5 rue Anne de Bretagne, 29120 Pont l'Abbé, (joindre une enveloppe timbrée).

- **Atelier du Souffle**

Le Docteur F. Le Huché organise mercredi de 10 h à 11 h 30 un "cours de souffle" à l'intention des professionnels de la voix et des musiciens pratiquant un instrument à vent.

La voix peut s'altérer pour beaucoup de raisons. Les cordes vocales peuvent être atteintes d'inflammations aiguës, de paralysies, de tumeurs, de malformations. La voix peut encore être altérée par dérèglement hormonal, par usage excessif de l'alcool et du tabac, par des maladies neurologiques ou générales, ou pour des raisons psychologiques. Aucune de ces causes ne saurait être négligée et chacune doit faire éventuellement l'objet d'un traitement approprié.

L'expérience montre cependant que dans la majorité des cas, l'altération durable de la voix ne résulte pas ou pas seulement, d'une des causes précédentes mais essentiellement, de l'installation progressive d'un comportement d'effort qui, déréglant, la mécanique du souffle, entraîne le sujet dans l'engrenage du cercle vicieux du forçage vocal.

Il est possible d'éviter cette distorsion funeste et la dégradation vocale qui en résulte. Il suffit pour cela :

- de connaître le mécanisme du forçage vocal ;
- d'apprendre à le maîtriser grâce à un entrainement rationnel et méthodique que l'on pourra pratiquer de temps à autre ;
- de respecter enfin certaines règles simples d'hygiène vocale.

Le but de ce "cours de souffle" est de proposer l'acquisition en cinq ou dix séances d'une technique d'entraînement suffisante pour échapper à cet engrenage du cercle vicieux du forçage vocal qui menace particulièrement le professionnel de la voix.

Chaque mercredi, 9 rue de Sontag, 75016 Paris.

- **Printemps musical d'Aix en Provence**

Du 12 avril au 19 mai, nombreux concerts d'œuvres de Schubert et schumann, mais surtout deux conférences : l'une de Jacques Chailley avec Michel Daups et Christine Prost sur "le voyage d'hiver". L'autre par Micheline Lalaux-Peyrot sur le "lied dans la musique de Chambre" de Schubert avec le concours de Pierre et Jeanine Bardon.

- **Semaine Musicale de Ville d'Avray** du 2 mars au 8 mars 1987, consacrée à VILLA-LOBOS pour célébrer le 100ᵉ anniversaire de la naissance de ce grand compositeur franco-brésilien.

Renseignements : 10 rue de Marues, 92410 Ville d'Avray.

- **Centre International de formation musicale** à Nice.

L'Académie d'été propose deux sessions du 8 au 22 juillet et du 24 juillet au 7 août 1987, sous la direction de Alain Marion.

Envoi de brochure sur demande au Secrétariat du C.I.F.M., Conservatoire National de Musique, 24 boulevard de Cimiez, 06000 Nice.

- **Musique en Sorbonne**

Pour le bicentenaire de la mort de Gluck "Orféo et Euridice" sous la direction de Jacques Grimbert, avec la participation de la chorale de l'U.E.R. de Paris IV, le jeudi 12 et vendredi 14 mars à 20 h 45 au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne.

- **Section Française de l'Association Européenne de Piano - EPTA.**

Les **10ᵉ, 11ᵉ et 12ᵉ RENCONTRES EPTA** auront lieu respectivement à **PARIS,** du 30 janvier au 1ᵉʳ février 1987, **LYON,** du 5 au 11 juillet, **LA ROQUE D'ANTHERON,** en août, dans le cadre du 7ᵉ FESTIVAL INTERNATIONAL DE PIANO.

23 rue du Cornet, 69290 St-Genis-les-Unières.

- **Ecole de Musique de Fontenay-aux-Roses**

Exposition durant le mois de février, consacrée à l'accordéon. A cette occasion, Pierre Monichon donnera une conférence sur les possibilités de l'instrument, sur la pratique de l'accordéon de concert.

Un projet A.P.E.Mu. :

"10 000 ENFANTS CHANTENT"

(Présenté par Jean-Yves Gaudin
à l'Assemblée Générale du 26 octobre)

Cette manifestation, organisée par l'A.P.E.Mu., est prévue pour **mai 1988.**

Un COMITE D'ORGANISATION doit se constituer **avant le 15 février 1987.**

S'adresser à :

Jean-Yves GAUDIN,
29 bis, rue du Clouzit, 17200 ROYAN.

- **Vendredi 13 février à 12 h 30**
  Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne :
  LES CONCERTS DE MIDI.
  Annick SIMON soprano et Pierrette MARI piano :
  A. ROUSSEL & M. RAVEL.
  Places : 14 francs.

- **Du 24 février au 29 mars à 20 h 30**
  (matinées samedi et dimanche)
  40 représentations des MARIONNETTES DE SALZBOURG au RANELAGH, 5 rue des Vignes, 75016 Paris.
  Location et renseignements ouverts le 2 février : tél. 42.88.64.44.



BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ____________________ Prénoms ____________

Profession ____________ Adresse complète ____________________

____________________ Code postal ____________

Je soussigné, souscris un abonnement

SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	**200 F**
COUPLE	☐	avec iconographies (5)	**225 F**
Suppl. baccalauréat	☐	année 1987 (l'exemplaire) port inclus .	**55 F** (dont 6 F de port)

Je verse la somme de ____________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ____________ Signature ____________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.